DEUTSCHE KULTUR
WISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN VON DER UNIVERSITÄT IN WIEN
HERAUSGEGEBEN VON W. BRECHT UND A. DOPSCH

LITERARHISTORISCHE REIHE
GELEITET VON WALTHER BRECHT

801
H33

II

VERSUCH EINER PSYCHOLOGISCHEN GRUNDLEGUNG DER DICHTUNGSGATTUNGEN

VON
ROBERT HARTL

WIEN
ÖSTERREICHISCHER SCHULBÜCHERVERLAG

Y 3

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DEUTSCHE KULTUR

HERAUSGEGEBEN VON W. BRECHT UND A. DOPSCH

LITERAR-HISTORISCHE REIHE

GELEITET VON PROF. DR. WALTHER BRECHT

II

VERSUCH EINER PSYCHOLOGISCHEN GRUNDLEGUNG DER DICHTUNGSGATTUNGEN

VON DR. ROBERT HARTL

WIEN 1924
ÖSTERREICHISCHER SCHULBÜCHERVERLAG

Digitized by Google

VERSUCH EINER PSYCHOLOGISCHEN GRUNDLEGUNG DER DICHTUNGSGATTUNGEN

VON

DR. ROBERT HARTL

WIEN 1924

ÖSTERREICHISCHER SCHULBÜCHERVERLAG

Y 3.

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

Druck der Österreichischen Staatsdruckerei in Wien. 3111 24.

Digitized by Google

Vorwort.

Die psychologische Poetik hat sich bisher vorwiegend damit beschäftigt, das allgemeine Wesen der Dichtkunst psychologisch zu begründen. Ihre Großtat besteht darin, die Dichtung aus ihrer objektiven Isoliertheit befreit, sie in ihren Beziehungen zum produktiven Dichter, zum rezeptiven Publikum betrachtet zu haben. So verfolgt sie die Probleme der »schaffenden« und der »genießenden« Seelenkräfte (Scherer, Poetik 1888, S. 159 und 189), untersucht die »Einbildungskraft des Dichters« (Dilthey, Titel des Buches 1887) und gibt eine »allgemeine Analyse der psychischen Vorgänge beim Genuß einer Dichtung« (Roetteken, Poetik, Bd. I, 1902). Doch dem Problem der Dichtungsgattungen gegenüber verharrt sie bisher in merkwürdiger Gleichgültigkeit, ja sie geht ihm fast geflissentlich aus dem Wege. Dilthey hält die psychologische Interpretation der Dichtungsarten noch nicht für möglich (a. a. O., S. 431f.), für Scherer liegt der Akzent »nicht auf der Lehre von den Gattungen . . . , sondern auf dem, was vorhergeht; auf dem allgemeinen Teil, der Betrachtung des dichterischen Prozesses« (Poetik, S. 70) und auch Roetteken warnt vor einer durchgehenden Einteilung (Die Dichtungsarten, Euphorion, Bd. III, S. 348 ff). Nur Müller-Freienfels zeigt das Bestreben, auch das Gattungsmäßige der verschiedenen Dichtungsarten psychologisch zu erklären; aber über Ansätze kommt auch er nicht hinaus (Poetik 1914).

Woher stammt wohl in dieser psychologisch orientierten Poetik diese Scheu vor den Gattungen? Die ihr unmittelbar vorhergehende normative Poetik hatte ganz einfach die Gattungen und ihre spezifischen Gesetze selbstherrlich aufgestellt, sie war auf diese Weise natürlich zu scharfen Scheidungen gelangt und in starren Schematismus ausgeartet. Dazu trat die psychologische Poetik in wohlberechtigten Gegensatz. Ihre empirische Methode, die sie die

Digitized by Google

Zusammengesetztheit jedes poetischen Gebildes und damit die Seltenheit, ja die Unmöglichkeit der reinen Gattung erkennen ließ, führte ihr immer wieder das Fließende aller Abgrenzung deutlich vor Augen. Und so bewahrte sie dem Einteilungsproblem gegenüber unwillkürliche Zurückhaltung.

Doch diese Erkenntnis der Komplexität des einzelnen konkreten Dichtwerks, mag sie auch für manchen der Grund sein, die Einteilung der Poesie in verschiedene Gattungen als »armseligen Notbehelf aus Bequemlichkeitsrücksichten« verächtlich beiseite zu schieben (Gregory, Wesen und Werden der Lyrik, Österr. Rundschau, Bd. II, S. 407) oder mit spöttischem Lächeln zu betrachten, — Croce vergleicht dieses Bemühen, die Gesetze einzelner Gattungen zu erforschen, mit dem Bestreben, in einer Bibliothek die Gesetze des Faszikels A oder des Faszikels B zu ergründen (Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik, 2. Aufl., übersetzt von Federn 1905, S. 38 ff.) — schafft das Einteilungs- und Gattungsproblem keineswegs aus der Welt. Das Gattungsmäßige im einzelnen dichterischen Kunstwerk, d. h. das Hervortreten von Eigenschaften an ihm, die es mit vielen gemeinsam besaß, die es aber auch zu anderen in Gegensatz brachten, war nach wie vor nicht zu leugnen. Freilich, die sogenannte »Reinheit« der Gattung war für den wissenschaftlich analysierenden Betrachter unwiederbringlich dahin. Nicht mehr das ausschließliche Herrschen eines gattungsmäßigen Elementes bestimmte den Charakter eines Dichtwerks, andere Elemente, die diesem Gattungscharakter gleichgültig oder selbst feindlich gegenüberstanden, traten hinzu, so daß man sich mit dem Vorherrschen eines Elementes begnügen mußte. Dieses vorherrschende Element bestimmte die Gattung des konkreten dichterischen Werkes; reine Epik, reine Dramatik, reine Lyrik verloren die reale Geltung, die sie in rationaler Poetik besessen hatten, und wurden zu »idealen Typen.« (Dohrn, Die künstlerische Darstellung als Problem der Poetik, 1907. Beiträge zur Ästhetik, Bd. X, S. 68.)

Die vorliegende Abhandlung ist nun ein Versuch, diese eigentümliche Spaltung der Poesie in drei Gattungen — dieses Wort durchaus im eben erörterten Sinne verstanden — zu erklären. Sie stellt die Frage nach den Ursachen dieser merkwürdigen gattungs-

Digitized by Google

mäßigen Dreigliedrigkeit der Dichtung und steckt es sich zum Ziel, eine beruhigende Antwort darauf zu finden. Sie will es versuchen, Lyrik, Epik und Dramatik, die bisher in psychologischer Poetik, wenn sie sich überhaupt mit dem Gattungsmäßigen in der Dichtkunst befaßte, in rein deskriptiver Zufälligkeit nebeneinander standen, die höchstens früher in den Nebenflügeln metaphysischer Gedankenschlösser, in der Ästhetik und Poetik »von oben« Systematik statt bloßem Nebeneinander und auch etwas wie kausale Notwendigkeit ihrer Existenz erhielten, aus dem Psychologischen heraus zu begründen, der Tatsache ihrer Existenz psychologische Notwendigkeit zu verleihen. Sie möchte zeigen, daß diese Dreigliedrigkeit der Dichtung, die poetische Theorie seit Jahrtausenden zu verzeichnen sich genötigt fühlt, durchaus nichts Willkürliches, von poetischen Schulmeistern lebendiger Dichtung Aufgezwungenes ist, sondern daß sie tief in der menschlichen Natur ihre letzte Wurzel besitzt, aus der sie mit unbeirrbarer, naturgesetzlicher Notwendigkeit erwächst.

Zweierlei scheint einer Rechtfertigung zu bedürfen, ein Mangel und ein Überfluß. Der Mangel betrifft die Lyrik, die in dieser Arbeit nur kurz gestreift wird. Doch da diese in der psychologischen Grundlegung der Gattungen ihre einzige Aufgabe erblickt, so scheidet die in gattungsmäßiger Beziehung völlig unproblematische Lyrik unwillkürlich aus. Damit verkenne ich aber keineswegs die in der lyrischen Produktion, in den Gesetzen lyrischer Dichtung gelegenen Probleme. Im Gegenteil: gerade die Lyrik bietet, ebenso wie das menschliche Gefühlsleben, durch ihre Unbestimmtheit, ihre fluktuierende innere Gestaltlosigkeit, ihre Irrationalität, die bei ihr viel stärker zu Tage tritt als bei den anderen Dichtungsgattungen, rational-wissenschaftlicher Erfassung die größten Schwierigkeiten. Der Überfluß bezieht sich auf die historische Einleitung, die manchem überflüssig scheinen wird. Und doch habe ich dieses Material zur Geschichte des Einteilungsproblems, wie es mir bei der Durcharbeitung der einschlägigen Literatur in Händen blieb und das ich noch nirgends vereinigt fand, nicht ungern in aller Kürze an die Spitze gestellt. Es zeigt die vielfach verschlungenen Wege — viele Irrwege, nur manche gut fahrbare Straße —, auf denen sich dier bisherigen Versuche der Lösung bewegten, es dient in seine

Digitized by Google

relativen Ergebnislosigkeit dem Resultat meiner Arbeit als günstigste Folie und es lieferte mir endlich in seinen Hauptirrtümern die Grundlage für die speziellere Problemstellung.

Es ist mir Bedürfnis, Herrn Prof. Dr. Walther Brecht für die anregende Förderung und wohlwollende Teilnahme, die er mir und meiner als Doktordissertation entstandenen Arbeit entgegenbrachte, meinen herzlichsten Dank zu sagen. Ihm danke ich es auch, daß sie trotz dieser das Erscheinen wissenschaftlicher Erstlinge fast unmöglich machenden Verhältnisse den Weg unter die Presse und in die Öffentlichkeit fand.

Wien, im März 1924. **Robert Hartl.**

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Vorwort I

Einleitung 1

Historischer Rückblick — Problemstellung

Das Dramatische 15

Der dramatische Inhalt 15

Die Handlung. Begriff derselben — Zielstrebigkeit — Hemmung — Zusammenwirken beider — Kampf und Stauung — Dramatische Wirkung: »Rolle« Motorische Erregung und Spannung — Der dramatische Charakter.

Die dramatische Form 49

Form und Inhalt — Sukzession — Einheit derselben — Hemmung der Sukzession — Das »Werden« im Drama — Die dramatische Regression.

Dialog — Theater — Tanz 60

Der dramatische Dialog — Die Masse — Wirkung des Bühnenbildes — Zusammenhänge mit dem Tanz.

Der Wille im ästhetischen Verhalten 65

Das Epische 67

Der epische Inhalt 67

Totalität — Sinnlichkeit — Die epische Wirkung: Imagination — Sprache und Anschauung — Der epische Vergleich — Der Kontrast — Die ausführliche Schilderung — Die prägnante Schilderung — Haltung und Bewegung — Ausdruck des Seelischen — Zeugnisse über Schaffen und Erleben epischer Dichter — Die epische Ruhe: Das begebenheitliche Geschehen, die Erinnerung — Der passive Charakter.

Die epische Form 102

Ungehemmter Sukzessionsablauf — Die epische Progression — Der epische Erzähler.

Imagination und Ruhe 108

Psychologische Grundlegung 111

Anhang 115

Literaturverzeichnis 127

Register 137

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

Die ältesten Einteilungen der Poesie, wie wir sie bei Plato und Aristoteles finden, sind vorwiegend formaler Natur. So scheidet der erstere zwei Arten der dichterischen Darbietung: sie geschieht entweder durch Erzählung, in der der Dichter selbst spricht, oder durch »Nachbildung«, in der sich der Dichter versteckt. Dieses finde im Trauer- und Lustspiel, jenes in den Dithyramben statt, »die durch beides endlich in der epischen Poesie und . . . . auch vielfach anderwärts«.[1] Und ähnlich scheidet auch Aristoteles in der für uns vor allem in Betracht kommenden Einteilung »nach der Art und Weise« der Nachahmung Bericht, »sei es nun, daß man dabei doch auch wieder andere Personen vorstellt, wie dies Homeros tut, sei es, daß man immer gleichmäßig und unverändert nur in eigener Person auftritt«, und Nachahmung durch die dargestellten Personen selber, wobei sie als handelnd und wirkend vorgeführt werden, eine Gattung, die er dann im weiteren Verlauf als Drama bezeichnet. Stellt er hier die berichtende Poesie in zwei Unterarten, deren Namen er allerdings nicht nennt, die wir aber doch als Lyrik und Epik bezeichnen können, der darstellenden Dichtung gegenüber, so fordert er an einer späteren Stelle der Poetik, von dem Nachahmungsprinzip beherrscht, daß der epische Dichter in eigener Person möglichst wenig vortrage, rühmt er an Homer, daß dieser nach kurzer Einleitung seine Gestalten einführe, rückt also ganz wie Plato die Epik in die Mitte zwischen berichtende Dithyrambik und darstellende Dramatik.[2] Freilich, auch Ansätze zu einer inhaltlichen Gruppierung, die zu der oben angeführten formalen teilweise in

[1] Der Staat, III. Buch (Sämtliche Werke herausgegeben von Müller und Steinhart, Bd. IV., S. 360 ff.).

[2] Poetik, hg. v. Susemihl (Werke griechisch und deutsch, Bd. IV.). Vgl. folgende Stellen: 3. Kap. § 1, S. 77, 24. Kap. § 7, S. 183/85.

Digitized by Google

Gegensatz steht, lassen sich entdecken, wenn Aristoteles Epik und Dramatik als Darstellung von Handlungen nahe zusammenstellt, wenn Plato Homer und die Trauerspieldichter immer als tragische Dichter nebeneinander nennt.[1]

In der Renaissancepoetik verliert sich diese allgemeine Einteilung der Dichtkunst fast vollständig; sie weicht einer Vielheit von Gattungen, die meist völlig unsystematisch aufgezählt werden. Finden sich zusammenfassende Gruppierungen, so sind sie entweder metrischer Natur oder von einer erschreckenden Äußerlichkeit. Eine Ausnahme ist Buchner, der wie Aristoteles in formaler Weise Epik und Dramatik scheidet, der — ein früher Vorläufer Scherers — die Lyrik in Gesprächsform der dramatischen Poesie zurechnet,[2] eine Ausnahme ist auch Harsdörffer, der die Scheidung von Drama und Epos, die wir schon bei Plato und Aristoteles schwanken sahen, dadurch scharf herausstellt, daß er dem Drama als dritte »Hauptart« die »Beschreibung einer Geschichte« entgegenstellt und auf diese Weise das die Grenzen zwischen diesen beiden Gattungen vermischende Nachahmungsprinzip umgeht; eine dritte Gattung bleibt bei ihm allerdings unbestimmt.[3]

Erst im 18. Jahrhundert treten neben der bloßen Aufzählung wieder Versuche zu einer systematischen Einteilung in größerer Zahl hervor. So unterscheidet Gottsched neben seinen zwölf »besonderen Gattungen«[4] die bekannten dreierlei Arten der Nachahmung der Natur. Der Poet ahmt nach durch »eine bloße Beschreibung oder sehr lebhaffte Schilderey«[5] oder indem er »selbst die Person eines andern spielet, oder einem, der sie spielen soll, solche Worte, Geberden und Handlungen vorschreibt und an die Hand gibt, die sich in solchen und solchen Umständen vor ihn schicken«[6] oder aber dadurch — und das ist die »Seele der gantzen Dichtkunst« —, daß er eine Fabel erdichtet.[7] So finden wir auch bei den Schweizern die formale Einteilung Platos, freilich etwas verschoben, wieder.

---

1 Poetik, 23. Kap. § 1, S. 177, Plato, Der Staat, X. Buch, S. 624, 629 u. 641.
2 nach Borinski, Poetik der Renaissance, S. 143.
3 nach Borinski, a. a. O., S. 194 ff.
4 Versuch einer kritischen Dichtkunst, 1730, S. 537.
5 a. a. O., S. 118.
6 a. a. O., S. 120.
7 a. a. O., S. 123.

Digitized by Google

Der Poet führt entweder selbst das Wort, wie in der beschreibenden, erzählenden und lyrischen Poesie, er überläßt es fremden Personen, wie im Drama, oder es mischen sich diese beiden Arten der Vorführung, was im Epos der Fall ist.[1]

Doch während Lessing schon 1756 die Äußerlichkeit dieser Einteilung fühlt, während er besonders für die Abgrenzung von dramatischer und epischer Dichtung wesentlichere Unterschiede sucht, »als den beständigen oder durch die Erzählung des Dichters unterbrochenen Dialog, oder als Aufzüge und Bücher«[2] und er schon — allerdings indem er der Epopöe nicht das ganze Drama, sondern nur das Trauerspiel entgegenstellt — in der Unterscheidung von bewundertem und bedauertem Helden zu inhaltlicher, ja fast psychologischer Scheidung gelangt,[3] erfreut sich diese formale Einteilung in der Poetik der Popularphilosophen weiterhin großer Beliebtheit, wird insbesondere immer wieder zur Abgrenzung von Drama und Epos herangezogen. Das Ergebnis aller dieser Einteilungen ist freilich nicht immer die uns so vertraute Dreiheit der Gattungen; Zahl und Charakter derselben wechseln beständig; daß wir darunter fast immer die beschreibende oder malerische Poesie vorfinden, kann uns bei einer Poetik, der Thomson und Brockes, Haller und E. v. Kleist vor Augen standen, nicht wundernehmen. Daneben unterscheidet man weiter eine pragmatische, didaktische, ja sogar eine historische und allegorische Poesie.

Erst mit den Klassikern festigt sich die Herrschaft des Triumvirats von Lyrik, Epik und Dramatik, erst seit ihnen blieben diese Gattungen als die »drei Naturformen der Poesie«[4] trotz mannigfacher Angriffe bis auf den heutigen Tag in Geltung. Doch auch bei ihnen bleibt diese Dreiteilung nicht vollkommen rein, ordnet sich ihr eine Zweiteilung über. Freilich ist diese jetzt nicht mehr formale Natur, nicht mehr der Unterschied von Bericht und Darstellung wird dazu herangezogen, sie sucht inhaltliche Merkmale für sich nutzbar zu machen,

---

[1] Nach Braitmaier, Gesch. d. poet. Theorie u. Kritik v. d. Discoursen der Maler bis auf Lessing. I. Bd., S. 182 ff.

[2] An Mendelssohn 18. Dezember 1756, Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 89 f.

[3] An Nikolai 13. November 1756, Briefwechsel, S. 56. — An Mendelssohn 18. Dezember 1756, a. a. O., S. 80.

[4] Goethe, Noten und Abhandlungen zum Westöstlichen Divan, Weim. Ausg., I. Abt., Bd. VII, S. 118.

Digitized by Google

ja sie erscheint bei Humboldt schon fest in Verschiedenheiten der pychologischen Wirkung verankert. Humboldt stellt dem Zustand der »allgemeinen Beschauung« den »einer bestimmten Empfindung« gegenüber, der aus der »verbundenen Tätigkeit des Gefühls- und des Begehrungsvermögens« entspringt.[1] Und auf diese beiden in psychologischer Hinsicht unterschiedenen Zustände werden nun die drei Dichtungsgattungen aufgeteilt: der Zustand der Beschauung, das Vorherrschen des Objekts findet Humboldt in der Epopöe, den der Empfindung, das Vorherrschen des Subjekts in der Tragödie, die er als höchste Gattung der lyrischen Poesie bezeichnet.[2] Wir werden diese Auffassung der Tragödie als eines lyrischen Gedichtes bei dem Übersetzer von Aischylos' »Agamemnon« wohl begreifen. Aber nur zu natürlich war es, daß Schiller und Goethe, die den intensivsten Einfluß des gänzlich anders gearteten Dramas Shakespeares erfahren hatten, dieser Gruppierung nicht beistimmen konnten. So stellt Schiller in einem Brief an Humboldt Tragödie und Epos als »plastische« Dichtungsarten der Lyrik gegenüber, wobei er allerdings für die Tragödie eine leise Annäherung an die letztere zugibt.[3]

Und diese Mittelstellung des Dramas, die sich bei Schiller erst leise andeutet, wird nun für die Romantik zum Angelpunkt der ganzen Einteilung. Dabei verliert diese immer mehr ihren empirisch-psychologischen Charakter und nimmt spekulativ-konstruktives Wesen an. So konstruiert man vor allem das Drama, läßt es aus Vereinigung von Lyrik und Epik entstehen: »Wie nun bei den Kategorien«, sagt A. W. Schlegel, »immer das Verhältnis eintritt, daß der dritte Begriff eine Synthese, der beiden ersten ist, so können wir das Drama auch als eine Synthese, eine gegenseitige Durchdringung des Epischen und Lyrischen betrachten. Jenes stellt das Objektive rein äußerlich dar, dieses drückt das Subjektive ganz innerlich aus. Im Drama ist beides vereinigt: den epischen Gegenständen ist durchgänglich eine lyrische Begleitung gegeben«.[4] In

---

[1] Über Goethes Hermann und Dorothea (Gesam. Schriften, hg. v. d. kön. preuß. Akademie d. Wissenschaften, I. Abt. Werke, Bd. II, S. 228).

[2] A. a. O., S. 244—248.

[3] An Humboldt 27. Juni 1798 (Briefe hg. v. F. Jonas, Bd. V, S. 395).

[4] Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, hg. v. Minor, II. Teil, S. 321. Vgl. auch I. Teil, S. 357.

Digitized by Google

Schellings Identitätsphilosophie übertragen, lautet diese Formel ungefähr folgendermaßen: Die Identität, die Einheit der epischen Poesie und der Widerspruch des lyrischen Gedichtes vereinigen sich in der höheren Identität des Dramas, welches, die Naturen beider entgegengesetzten Gattungen in sich begreifend, die höchste Erscheinung des An-sich und des Wesens aller Kunst ist.[1] Daß auch Hegel an dem Einteilungsproblem die Macht seiner Zauberformel der Thesis, Anti- und Synthesis erprobt, kann nicht überraschen. So wie sich Musik und bildende Kunst auf der höheren Stufe der geistigen Innerlichkeit in der Poesie vereinigen,[2] so entsteht auch das Drama aus einer Synthese von Epik und Lyrik. Die objektive Begebenheit des Epos[3] wird uns im Drama nicht als bloßes Begebnis erzählt, sie wird uns als Handlung dargestellt, wie sie aus dem Innern individueller Charaktere — lyrisches Prinzip — hervortritt.[4] Unübersehbar ist die Zahl derer, die diesem Einteilungsprinzip mit größerer oder geringerer Treue in den verschiedensten Variationen, die aber doch immer das Thema erkennen lassen, Gefolgschaft leisten. So sieht Viktor Hugo im Drama »La poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe; il les contient l'une et l'autre en développement«.[5] Wackernagel erklärt die Handlung für das Wesen des Dramas, die er aus »Verschmelzung des Lyrischen mit dem Epischen, der inneren Zustände mit der äußeren Wirklichkeit, der Empfindung mit den Begebenheiten« entstehen läßt.[6] Für Fr. Th. Vischer wiederholt sich, wie für Hegel, in der Poesie die Einteilung der ganzen Kunst; das objektive Epos entspricht der bildenden Kunst, die subjektive Lyrik der Musik, das subjektiv-objektive Drama der Poesie selbst im System der Künste.[7] Auch O. Ludwig, der zwar im Anschluß an Schiller und Goethe Drama und Epos als objektive Gattungen der subjektiven Lyrik gegenüberstellt, verfällt kurz darauf dieser Additionsformel: »Der Lyriker schaut Zustände, der Epiker Gestalten, der Dramatiker die Zustände von Gestalten.

---

1 Philosophie der Kunst (Sämtl. Werke, I. Abt., Bd. V, S. 687).
2 Ästhetik, hg. v. Hotho (Werke Bd. X), Bd. III, S. 222.
3 A. a. O., Bd. III, S. 322.
4 A. a. O., Bd. III, S. 323 f. Vgl. auch Bd. II, S. 260 f.
5 Cromwell, Préface, p. 35.
6 Poetik, Rhetorik, Stilistik, 2. Aufl. 1888, S. 227 f. Vgl. auch S. 225 f.
7 Ästhetik, 1846/57, Bd. III, S. 152. — Vgl. auch Bd. III, S. 1375.

Digitized by Google

Die extensive Seite repräsentiert der Epiker, die intensive der Lyriker; der Dramatiker beide, die eine durch die andere modifiziert«.[1] Psychologische Gesichtspunkte machen sich bemerkbar, wenn Carrière das Drama als Poesie der Anschauung und Empfindung aus der Vereinigung der Poesie der Empfindung — Lyrik — und der Poesie der Anschauung — Epik — enstehen läßt.[2] Daneben geht das dürre Spiel mit der objektiven Epik und der subjektiven Lyrik und ihrer Vereinigung im Drama unentwegt weiter. Welche Freude es manchen zu bereiten vermag, zeigt die Einteilung Haars, die Inhaltlichem und Formalem gleichzeitig Rechnung zu tragen sucht.[3] Doch auch auf rein formalem Gebiet sieht man im Drama die Vereinigung von Epik und Lyrik; auf diese Weise will Bellermann den dramatischen Dialog erklären: ein äußerer Vorgang, der Gegenstand der epischen Poesie sein könnte, wird uns im Drama nicht erzählt, sondern durch den direkten Ausdruck von Gedanken und Empfindungen der handelnden Personen dargestellt, welche Darstellung auch für die Lyrik kennzeichnend ist. So ergibt sich aus der Einheit von Epos und Lyrik mit Notwendigkeit die Form des Dialogs.[4] Ja diese unselige Additionsformel verführt sogar dazu, die Zeitformen der verschiedenen Dichtungsarten zu addieren: »Die lyrische Poesie schildert was geschieht, die epische was geschah, die dramatische was geschah, so als ob es jetzt geschähe.«[5]

Die Reaktion auf eine solcher Ausartung fähige Theorie der Einteilung konnte nicht ausbleiben. Sie kam, als mit Scherer und Dilthey empirisch-psychologischer Geist auch in der Poetik Einzug hielt. Besonders die künstliche, konstruktive Synthese des Dramas, wie sie die vorhergehende Einteilungstradition beherrschte, mußte eine Poetik zum Widerspruch reizen, die sich bemühte, den Gattungscharakter an letzten, möglichst unzusammengesetzten Elementen nachzuweisen, ihn in ursprünglicher Kunstübung zu erkennen.

---

1 Studien (Ges. Schriften, hg. v. Stern, Bd. V, VI). 1891, Bd. II, S. 41.

2 Carrière, Die Poesie, S. 192.

3 »Epik ist subjektive Darstellung von Objektivem, Lyrik subjektive Darstellung von Subjektivem und Dramatik objektive Darstellung von Objektivem und Subjektivem.« (Parenthesen zu Lessings Laokoon, 1908, S. 14).

4 Schillers Dramen, 4. Aufl., 1908, Bd. I, S. 9.

5 Zimmermann, Über das Tragische und die Tragödie, 1856, S. 33f.

Digitized by Google

Daher lehnte Dilthey im Hinblick auf die primitive Kunst der Naturvölker diese Stellung des Dramas ab.[1] Werner,[2] Elster,[3] Schlag[4] schlossen sich dieser Opposition an.

Die wissenschaftliche Betrachtung bemüht sich um eine neue Einteilung. Formale Gesichtspunkte, die wir schon Gelegenheit hatten von Plato und Aristoteles bis zu der Poetik der Popularphilosophen zu erwähnen, werden wieder aufgegriffen. So scheidet Scherer die Epik als »Vortrag« im »eigenen Namen« von der Dramatik als Darstellung in Rollen, wozu er auch die Rollenlyrik zählt;[5] so sieht Burdach in Lyrik und Drama »die beiden Urphänomene. In der Lyrik redet der Dichter, im Drama reden fremde Personen. Das Epos steht in der Mitte und kann teils lyrisch, teils dramatisch werden.«[6] Feierfeil erblickt »eine durch Lyrik und Drama begrenzte, in sich aber unendlicher Abstufungen fähige Reihe von möglichen epischen Formen«;[7] Friedemann hält sich für berechtigt, die Epik geradezu »als eine Mischung von Lyrik und Dramatik zu betrachten«, weil in ihr weder das Subjekt noch das Objekt ausschließlich herrsche;[8] für Müller-Freienfels steht sie ebenfalls in der Mitte zwischen Lyrik und Dramatik: gegenüber der Lyrik — der Kunst des subjektiven Gefühlsausdrucks — ist sie »durch größere Betonung des Sachlichen und Zurücktreten der Subjektivität« gekennzeichnet, gegenüber dem Drama durch die »größere durchgehende subjektive Färbung aller sachlichen Darstellung.«[9] So ist endlich auch für Ermatinger die Wirkungsform der Lyrik »als Ausdruck der Innerlichkeit des Dichters völlig subjektiv«, die der Epik, in der »der Dichter äußeres Geschehen als sein Erlebnis.....vorträgt,.....aus objektiven und subjektiven Elementen gemischt,« die des Dramas endlich, in der der Dichter in seinen Personen völlig aufgeteilt ist,

1 Die Einbildungskraft des Dichters, 1887, S. 432.

2 Lyrik und Lyriker (Beitrag z. Ästhetik, Bd. I, 1890), S. 3.

3 Über die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen, 1903, S. 2.

4 Das Drama, 2. Aufl., S. 22.

5 Poetik, S. 246, 260.

6 Brief Burdachs an Scherer vom 27. Juli 1884. Mitgeteilt im Anhang zu Scherers Poetik, S. 297.

7 Zu W. Scherers »Poetik« 1894, S. 27.

8 Die Rolle des Erzählers in der Epik, 1910, S. 23 f.

9 Poetik, S. 68. u. 63.

Digitized by Google

»rein objektiv.«[1] Diese das formale Element stärker berücksichtigende Poetik gelangt also hinsichtlich der Einteilung zu geradezu entgegengesetzter Gruppierung der einzelnen Arten, als die Inhaltspoetik. In Opposition gegen diese und besonders gegen die epische Theorie Spielhagens sieht sie nicht mehr im Epos die objektivste Gattung, erhebt sie gegen die Forderung Spielhagens, daß der Dichter im Epos vollständig verschwinden müsse,[2] nachdrücklich Protest. Sie entdeckt gleichsam den Erzähler wieder, der seit den Klassikern ziemlich in Vergessenheit geraten war, und betrachtet ihn als wichtiges Element epischer Formgebung. So setzt sie diesem subjektiv-objektiven Epos das vollkommen objektive Drama entgegen, in dem der Dichter vollständig hinter den handelnden Personen verschwindet, das Medium des Erzählers außer Tätigkeit gesetzt wird.

Doch auch die Einteilung Schillers und Goethes, die während der Herrschaft des Additionstypus nur vereinzelt auftaucht,[3] kommt wieder zu Ehren. Wieder faßt man Epik und Dramatik enger zusammen und stellt sie der Lyrik gegenüber. Begnügt sich Bruchmann damit, ganz im Banne der Tradition die ersteren als objektive Gattungen von der subjektiven Lyrik zu unterscheiden,[4] so sucht Werner die Unterschiede zwischen Epik und Dramatik einerseits, der lyrischen Dichtung anderseits, in einer Anzahl durchaus nicht immer einwandfreien Gegenüberstellungen scharf herauszuarbeiten: so stellt er, auf Engel verweisend, Epik und Dramatik als eine einzige Gattung, als die Darstellung von Handlungen und von Charakteren, der Lyrik als Ausdruck von Gefühlen, Empfindungen usw. gegenüber;[5] jene seien transitorisch, diese statisch, jene seien gesellige Gattungen, diese eine einsame, jene wirken auf die Phantasie, seien also vorstellend, diese wirke auf das Gefühl, sei also darstellend;[6] er ersetzt dabei ausdrücklich die bisherige Dreiteilung durch eine Zweiteilung.[7] Die in der letzten Gegenüberstellung

1 Das dichterische Kunstwerk, 1921, S. 386 f.
2 Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik, 1898, S. 54 f.
3 Knüttell, Die Dichtkunst und ihre Gattungen, 1840, S. 23
4 Poetik, S. 95.
5 Lyrik und Lyriker, S. 10.
6 A. a. O., S. 4.
7 A. a. O., S. 11.

Digitized by Google

Werners liegenden Unterschiede psychologischer Natur verwendet Ilg neben dem unvermeidlichen Innen-Außengegensatz zur Kennzeichnung von Drama und Epos einer-, der Lyrik andrerseits.[1] Psychologische Tendenz zeigt sich auch, wenn Minor die Handlung durch den Willen ersetzt und Epos und Drama als Darstellung von Willensakten der Lyrik als Darstellung von Gefühlen, der Gedankendichtung als Darstellung von Gedanken gegenüberstellt.[2] Er fand in dieser Ersetzung der Handlung durch den Willensakt in Volkelt einen, wenn auch vorsichtigeren Nachfolger.[3] Nur neue Benennungen ohne Wechsel des Benannten gibt Lehmann, der Epos und Drama als »gegenständliche Poesie«, die Handlungen und Charaktere darstelle, zusammenfaßt und von der Lyrik scheidet.[4]

Doch auch dieser Einteilungstypus, der Dramatik und Epik als verwandte Gattungen oder gar als eine einzige Gattung der Lyrik gegenüberstellt, muß den Unterschieden zwischen dramatischer und epischer Poesie selbst, wenn auch erst in zweiter Linie, Rechnung tragen. Freilich Goethes Unterscheidung von Rhapsoden und Mimen, in welcher er sich den epischen, bezw. den dramatischen Dichter veranschaulichte,[5] mit ihren wertvollen psychologischen Keimen, hat wenig Früchte gezeitigt. Man griff viel lieber auf die mehr äußerlichen zeitlichen Verschiedenheiten zwischen den beiden Dichtungsgattungen zurück, wie wir sie ebenfalls schon bei Goethe vorfinden,[6] wie sie in viel ausschließlicherer Weise Schiller formuliert,[7] stellte die Gegenwart der dramatischen Handlung der Vergangenheit epischen Geschehens gegenüber. Eng hängt es mit diesen Unterschieden zusammen, wenn man dem »Werden« des Dramas das Gewordene, Abgeschlossene, Fertige als Kennzeichen epischer Darstellungsweise

1 Ziele und Wege der neueren Poetik, 1912, S. 24 f.

2 Rezension von Werners Lyrik und Lyriker (Göttingische Gelehrte Anzeigen, 1892, S. 9 f.).

3 Ästhetik, Bd. I, S. 206.

4 Poetik, S. 139.

5 An Schiller, 23. Dezember 1797, Briefwechsel, 4. Aufl., hg. v. Vollmer 1881, Bd. I, 346 ff.

6 Goethe an Schiller, a. a. O., Bd. I, 346.

7 An Humboldt, 27. Juni 1798, Briefe, Bd. V, S. 395. — Über die tragische Kunst (Säk. Ausgabe, Bd. XI, S. 174).

Digitized by Google

entgegenstellt; wenn man die Scheidung, die Goethe zwischen Drama und Roman vornimmt, indem er diesem »vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten«, dem Drama »Charaktere und Taten« zuweist,[1] die dann die Romantik, gegen Aristoteles polemisierend,[2] erweitert, indem sie für alle epische Dichtung die Darstellung von Begebenheiten, für die dramatische die von Handlungen für charakteristisch erklärt,[3] wieder aufgreift. Andere lehnen diese Unterscheidung von Epik und Dramatik ab; für sie bleiben beide Dichtungsarten Darstellung von Handlung, sie suchen daher die Unterschiede auf andere Weise zu erklären. Altbekannte Gesichtspunkte tauchen wieder auf; so glaubt Baumgart alle technischen Unterschiede zwischen Drama und Epos einzig und allein aus »der Verschiedenheit der Art und Weise der Nachahmung, die bei der einen durch Erzählung, bei der anderen durch Handelnde geschieht[4],« ableiten zu können, so unterscheiden sich auch für Werner die beiden Gattungen nicht im Stoffe, sondern nur in der Form: die Epik ist die Darstellung von Handlung und Charakter in der Form des Berichts, die Dramatik führt uns dasselbe als »lebende Vorstellung« vor Augen.[5] J. A. Herzog sieht darin, daß die erzählende Poesie auf die Phantasie, die dramatische jedoch unmittelbar auf die Sinne wirke, den wesentlichsten Unterschied zwischen den beiden Gattungen.[6] Einige der oben erwähnten Unterschiede faßt Lehmann zusammen und stellt dem Epos als »Vergangenheitsdichtung, ruhigem Erzählen, Nacherleben« das Drama als »Gegenwartsdarstellung, affektvolles Darstellen, Miterleben« gegenüber.[7] Den psychologischen Kern, der in dieser Gegenüberstellung steckt, hebt Ilg stärker hervor, wenn er auf den passiven Charakter der epischen, den aktiven der dramatischen Wirkung hinweist.[8]

---

1 Wilh. Meisters Lehrjahre, V. Buch, 7. Kap. W. A., I. Abtl., Bd. 22, S. 178.

2 Friedr. Schlegel, Geschichte der Poesie der Griechen und Römer, Jugendschriften, hg. v. Minor, 1906, Bd. I, S. 280.

3 A. W. Schlegel, Vorlesung über schöne Literatur und Kunst, I. Teil, S. 363.

4 Handbuch der Poetik, 1887, S. 257, 329 f.

5 A. a. O., S. 10.

6 J. A. Herzog, Poetik, S. 63 f.

7 Poetik, S. 149 f.

8 Ziele und Wege...., S. 33.

Digitized by Google

Neben diesem Einteilungstypus, der Epik und Dramatik näher zusammenrückt und von der Lyrik scheidet und der ebenso wie der Additionstypus der Romantik weite Verbreitung fand, führen andere Einteilungsversuche ein mehr oder minder einsames Einzeldasein. Humboldts Gruppierung wiederholt sich bei Nietzsche und zwar in bezug auf das Drama in richtiger Einschränkung auf die griechische Tragödie. Diese gilt ihm als die »höchste Entfaltung« des lyrischen Gedichts,[1] sie entsteht für ihn aus der Vereinigung von Dionysischem und Apollinischem, von Rausch und Traumzuständen,[2] und tritt auf diese Weise der rein apollinischen Epik gegenüber. Ähnlich wie Nietzsche scheidet Bytkowski kontemplative, beschauliche, objektive und extatische, subjektive Kunst, wobei er zu der ersteren neben den bildenden Künsten auch die »beschreibende Poesie«, zu der letzteren neben Tanz und Musik auch Lyrik und Dramatik zählt.[3] Auch Dohrn kommt von mehr formalen Gesichtspunkten zu dieser Gruppierung; er unterscheidet zwei Auffassungsformen der Rede: sie ist entweder Kundgabe, Äußerung des eigenen, sich eben im Sprecher vollziehenden Erlebens, oder Bericht, Mitteilung, Erzählung außerpsychischer Tatsachen, fremder oder auch eigener, jedoch vergangener Bewußtseinstatsachen; das erstere ist sie in der Dramatik und Lyrik, das letztere in der Epik.[4] Hirt bringt als erster die formale Scheidung von »Darstellung« und »Bericht« in engen Zusammenhang mit dem erkenntnistheoretischen Gegensatz von Subjekt und Objekt: »das Subjekt stellt sich dar, vom Objekt wird berichtet.« Die Dichtungsgattungen verteilen sich dann folgendermaßen: Drama und Lyrik sind durchwegs Darstellung, das Epos eine Mischung von Bericht und Darstellung. Neben dieser Einteilung unterscheidet Hirt noch drei Situationen des Dichters dem Allgeschehen gegenüber, aus denen ihm notwendig die drei Dichtungsgattungen fließen: »Der Dichter dem Allgeschehen gegenüber: Epik. — Der Dichter im Allgeschehen drin, als Teil, eine Welle: Lyrik. — Der Dichter im Allgeschehen drin, aber sich in mehreren Wellen

---

[1] Geburt der Tragödie, (Werke, I. Abt, Bd. I, 1895), S. 41.

[2] A. a. O., S. 19 f, 25 u. 45.

[3] G. Hauptmanns Naturalismus und das Drama, 1908, S. 192. — Kontemplative und extatische Kunst, 1910, S. 22 f.

[4] Die künstlerische Darstellung als Problem der Poetik, S. 63, 66 f.

Digitized by Google

darstellend: Drama.« Auch hier scheint der Grundgegensatz von objektiv und subjektiv kaum verhüllt hindurch.[1]

Elster trägt der Erkenntnis der Zusammengesetztheit des konkreten Dichtwerks auch in der Einteilung Rechnung und spricht nicht von poetischen Gattungen, sondern von poetischen Elementen. Er unterscheidet das erzählende und das beschreibende Element, die er als objektiv, das lyrische und das reflektierende Element, die er als subjektiv zusammenfaßt; er fügt diesen noch das Dramatische an, das in formaler Beziehung durch den Dialog, in inhaltlicher als Darstellung von Wille und Affekt gekennzeichnet ist.[2]

Von der Zweiteilung, die in allen diesen Fällen sich der weiteren Einteilung überordnet, ist Stommel frei: herrscht in der Lyrik die Empfindung, in der Epik die Empfindung und der erkennende Faktor, so tritt in der Dramatik zu diesen beiden noch der dritte Faktor des menschlichen Bewußtseins, das Wollen hinzu.[3]

Drei Probleme sind es vor allem, die uns die Einteilungswirrnis, die wir hier in großen Zügen schilderten, erkennen läßt. Zunächst das Problem des Dramas; bald ist es als das objektivste Kunstwerk auf der äußersten Rechten, bald wird es als subjektiv nach links zur Lyrik gerückt, bald auch geht man den goldenen Mittelweg und stellt es als objektiv-subjektiv zwischen Epik und Lyrik. Seufzend nennt Elster das Drama »die böse crux« der Erklärer[4] und ist es leicht zu begreifen, daß man es als Gattung einfach über Bord warf, um es durch die reflektierende Poesie zu ersetzen und nur als Form weiter zu dulden.[5] So werden wir uns zunächst mit dem Problem des Dramas eingehend zu befassen haben; wir werden vor allem trachten müssen, es als durchaus einheitliches und ursprüngliches Kunstwerk zu erweisen und dadurch den Additionstypus der

[1] Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, 1923, S. 7 ff. u. S. 12.

[2] Über die Elemente d. Poesie, S. 5 ff,, 10, 12.

[3] Über das Wesen der dramatischen Kunst (Aus dem Geistesleben der Gegenwart, 1891) S. 259 f.

[4] Über die Elemente...., S. 2.

[5] Valentin, Poetische Gattungen (Zeitschrift f. vergleich. Literaturgesch., Neue Folge, Bd. V), S. 38 f., 45 u. 50 f.

Digitized by Google

Romantik, der trotz Dilthey und Elster noch immer ab und zu zu neuem Leben erwacht, ad absurdum zu führen.

Als zweites Problem zeigt sich uns das Verhältnis des Dramas zum Epos. Neben dem Additionstypus hat die Art der Einteilung, die wie Goethe und Schiller Epik und Dramatik der Lyrik gegenüberstellt, die größte Verbreitung gefunden. Ist dies wirklich berechtigt, sind die Unterschiede zwischen Drama und Epos wirklich geringer als die zwischen diesen beiden Dichtungsgattungen und der Lyrik? Wir werden sehen, daß dies keineswegs der Fall ist, daß die Ursache dieser Zusammenstellung von Epik und Dramatik nur in einer vollkommenen Verkennung des Wesens des Dramatischen liegt, daß, wenn einmal dieses in voller Klarheit herausgearbeitet ist, das Epische in jeder Beziehung in unwillkürlichen Gegensatz zu ihm tritt.

Ein weiterer Mangel, den alle bisherigen Einteilungen aufweisen, wird ebenfalls zu vermeiden sein. Diese sind nur allzuoft auf einzelne Verschiedenheiten inhaltlicher oder formaler Art aufgebaut, vernachlässigen dabei andere Gattungseigentümlichkeiten. Dadurch wird auch die Gegensätzlichkeit, in der die verschiedenen Einteilungen zueinander stehen, leicht begreiflich. Wir werden uns daher bemühen müssen, alle am objektiven Kunstwerk erkannten gattungsmäßigen Verschiedenheiten für die Einteilung heranzuziehen, um sie in diesem Sinne zu einer umfassenden zu gestalten. Freilich solange wir auf dem Gebiet des objektiven Kunstwerks bleiben, werden auch wir kaum den gemeinsamen Nenner aller dieser Verschiedenheiten inhaltlicher und formaler Natur zu finden hoffen Dieser wird sich erst der psychologischen Betrachtung ergeben. In der gattungsmäßigen psychologischen Wirkung werden wir alle objektiven Gattungseigentümlichkeiten wie in einem Brennpunkt vereinigt sehen, werden wir den Einteilungsgrund für eine umfassende — d. h. alle Gattungseigentümlichkeiten berücksichtigende — Einteilung gefunden haben.

Haben wir uns nun die Probleme klar gemacht, deren Lösung im folgenden versucht werden soll, so möge auch hier gleich das, was aus der historischen Skizzierung des Einteilungsproblems als unproblematisch hervorgeht, ausgeschieden werden. Das ist vor allem Stellung und Charakter der lyrischen Dichtung. Während Epik und

Digitized by Google

Dramatik ihren Platz in den verschiedenen Einteilungstypen beständig wechseln, nimmt die Lyrik einen verhältnismäßig festen Stand ein. Subjektivität, Innerlichkeit, Stimmung, Gefühl — in der älteren Terminologie Empfindung — werden fast einstimmig als ihre wesentlichsten Kenzeichen hervorgehoben. Auch die Frage nach der psychologischen Wirkung ist hier viel leichter gelöst als bei Epik und Dramatik. Gefühlsmäßiger Inhalt, eine an die Musik erinnernde Verwendung des sprachlichen Materials, eine sich dem Musikalischen nähernde Form lassen es als völlig unproblematisch erscheinen, daß die Lyrik vor allem Gefühlsdichtung ist, daß ihre Wirkung in einem Gefühlserlebnis besteht, daß sie andrerseits einer mächtigen Gefühlserregung im Dichter ihre Existenz verdankt. So können wir schon hier die Lyrik als die Dichtung des Gefühls, der vasomotorischen Erregung[1] vollkommen eindeutig bestimmen und aus dem Kreise der zu behandelnden Probleme ausscheiden.

Der eigentlichen Untersuchung seien noch einige Worte über den Gang derselben vorausgeschickt. Sie hat zunächst natürlich vom objektiven Kunstwerk auszugehen und dieses auf seine gattungsmäßigen Elemente hin zu untersuchen. Sollen uns hier Irrwege erspart bleiben, so darf die Zusammengesetztheit jedes einzelnen Kunstwerks, auf die wir schon oben hingewiesen haben, nicht aus den Augen verloren werden, muß uns immer das Prinzip gegenwärtig sein, daß nur das »Vorherrschen« den Gattungscharakter einer Dichtung bestimmt. Auf diese Weise werden wir der Versuchung entgehen, an Homer alles episch, an Shakespeare alles dramatisch zu finden. Die Untersuchung hat dann das poetische Genießen in ausgedehntestem Maße heranzuziehen. Sie hat zu untersuchen, welche Wirkung die am objektiven Kunstwerk als spezifisch gattungsmäßig erkannten Elemente im poetischen Genießer hervorbringen. Sie wird sich bei den großen individuellen Verschiedenheiten, die selbst in der Wirkung ein und desselben objektiven Kunstwerks hervortreten, in induktiver Weise auf eine möglichst große Zahl von Selbstzeugnissen zu stützen suchen; sie wird trachten, aus der Vielheit dieser Zeugnisse einheitliche Wirkungstypen zu gewinnen, in denen sich die verschiedenen objektiven Gattungseigentümlichkeiten realisieren. Und sie wird drittens auch die Zeugnisse über dichterische

[1] Stöhr, Psychologie, S. 156 ff.

Digitized by Google

Produktion, soweit sie in ihnen mit der Gattung zusammenhängende Eigentümlichkeiten und Verschiedenheiten zu finden glaubt, für ihre Zwecke fruchtbar zu machen bestrebt sein.

Das Dramatische.

Der dramatische Inhalt.

Gegenstand, Stoff, Substanz jedes Kunstwerks sind Elemente der Welt, des psychischen und physischen Weltgeschehens und Weltseins. Ihm entnimmt künstlerisch-schöpferischer Geist das Substantielle, das in künstlerisch-individueller Formung und Gestaltung zum Inhalt, zum Gehalt eines Kunstwerks wird. Der Inhalt des Dramas nun, die Elemente der Welt, die es vor allem individuell gestaltet und geformt zur Darstellung bringt, sind inner- und »zwischenmenschliche«[1] Geschehnisse, die wir gemeinhin mit dem Namen »Handlung« bezeichnen, sind aber notwendigerweise auch die Träger dieser Geschehnisse, die handelnden Menschen, die sogenannten dramatischen Charaktere. Handlung und Charakter — wir lassen hier die alte Streitfrage, die schon oft die Gemüter erhitzte, und wollen zunächst dem alten griechischen Kunstrichter folgen und mit der Erörterung der Handlung im Drama beginnen.

Was aber ist »Handlung«, wodurch ist diese Art von Geschehen, von Bewegung in unserem Weltbild von anderen Vorgängen und Veränderungen in ihm ausgezeichnet, die man ihr gewohnterweise als »Begebenheit« oder »Ereignis« entgegenzusetzen pflegt? Was alle bisherigen Begriffsbestimmungen der »Handlung« für ästhetische Zwecke nicht recht geeignet erscheinen läßt, ist der Umstand, daß sie alle im objektiven Geschehen befangen bleiben, ohne die Wirkung, die dieses Geschehen im Betrachter hervorruft, zu berücksichtigen. Psychologisierende ästhetische Betrachtung wird sich dagegen bemühen, die Unterschiede zwischen den verschiedenen Klassen des Geschehens aus Verschiedenheiten des Eindrucks, den sie im Betrachter hinterlassen, klarzustellen. In zweifacher Weise können nun Vorgänge, Geschehnisse auf uns wirken. Ihre Wirkung ist in vielen Fällen mit dem Eindruck einfacher Bewegung, ein-

[1] Bab, Kritik der Bühne, 1908, S. 25.

Digitized by Google

facher Veränderung erschöpft; oft aber kompliziert sie sich, eine weitere Wirkungskomponente tritt hinzu; zu dem Eindruck bloßer Bewegung, Veränderung tritt das Gefühl der Zielstrebigkeit. Das objektive Geschehen erscheint uns plötzlich richtungsbestimmt, nach einem bestimmten Ziele hinstrebend. Und in diesem Gefühl der Zielstrebigkeit, das ein Geschehen im Betrachter erzeugt, sehe ich das konstitutive Merkmal, das dieses Geschehen für diesen Betrachter zur »Handlung« macht. Die Handlung tritt als ein zielstrebiges, d. h. im Betrachter den Eindruck der Zielstrebigkeit hervorrufendes Geschehen der unzielstrebigen Begebenheit, der dieser Eindruck mangelt, gegenüber. So werden uns inner- und zwischenmenschliche Geschehnisse zu Handlungen, wenn sie uns als etwas Zielstrebiges erscheinen, so können wir aber auch Vorgänge der außermenschlichen Natur als Handlungen auffassen: im Ziehen der Wolken, im Fließen des Flusses, im Stürzen des Wasserfalls erleben wir oft mehr oder minder spannende Handlungen, aber nur dann, wenn sie in uns das Gefühl der Zielstrebigkeit zu erzeugen vermögen; fehlt dieser Eindruck der Zielstrebigkeit, so werden diese Naturereignisse sofort zu bloßen Begebenheiten. Bleibt diese Definition, indem sie aus den Verschiedenheiten des Eindrucks, den die Geschehnisse im Betrachter hervorrufen, das entscheidende Merkmal für die Abgrenzung von Handlung und Begebenheit nimmt, durchaus im Ästhetischen und vermeidet sie damit ein Übertreten auf logisches und metaphysisches Gebiet, von dem die bisherigen Definitionen nicht ganz frei sind, so ermöglicht sie ferner, in gebührendem Maße auf das betreffende Subjekt Rücksicht zu nehmen. Ein- und derselbe Vorgang kann nun je nach Erlebnisfähigkeit und Standpunkt des Betrachters diesem als Begebenheit oder Handlung erscheinen: erlebt er im Fließen des Stromes, im Ziehen der Wolken diese Zielstrebigkeit, so werden sie für ihn zu Handlungen, tut er es nicht, so bleiben sie für ihn Begebenheiten; ermöglichen Erlebnisdisposition und Standpunkt des Betrachters eines inner- oder zwischenmenschlichen Geschehens, daß er es als etwas Zielstrebiges miterlebt, so erscheint es ihm als Handlung, ist dies nicht der Fall, so ist es für ihn eine Begebenheit.

Kehren wir zu unserem Ausgangspunkt zurück. Das Drama stellt also Handlungen dar, d. h. Geschehnisse, die im Zuschauer

Digitized by Google

das Gefühl der Zielstrebigkeit erregen. Bleibt es bei den Vorgängen in der außermenschlichen Natur zum großen Teil der Spontaneität des Betrachters überlassen, ob er sie als Begebenheiten oder Handlungen auffaßt, so hat der Dichter es bei der Vorführung menschlicher Geschehnisse wohl in der Hand, in uns den Eindruck der Zielstrebigkeit zu erzeugen. Das menschliche Geschehen wird ja vor allem dann von uns als zielstrebig empfunden, wenn wir es als etwas von den dargestellten Personen Gewolltes, Erstrebtes erleben. Der Dichter ist daher bemüht, uns diese menschlichen Wollungen und Strebungen, an denen der Eindruck der Zielstrebigkeit hängt, ausdrücklich und machtvoll vor Augen zu führen. Als wollende, begehrende, fordernde Menschen treten uns die dramatischen Personen gleich zu Anfang des Dramas entgegen. Das menschliche Willens- und Triebleben in allen seinen Abstufungen und Unterarten gewinnt mächtigen Ausdruck in ihnen. Nicht nur der Wille im engeren Sinn des Wortes, mit seiner Illusion der freien Wahl, mit seiner in voller Klarheit im Bewußtsein des wollenden Subjekts stehenden Vorstellung des Zieles, wie er etwa in positiver Richtung die auf höchster sittlicher Kultur stehenden, die Fahne der Idee hochhaltenden Helden Ibsens beseelt, wie er ins Negative gewandt, in der fast metaphysischen Bosheit Richards III., in Jago, in Franz Moor, im Präsidenten Walter zu erschreckendem Ausleben kommt, beherrscht die Menschen des Dramas. In qualvoller Determiniertheit werden sie oft von Trieben und »Leidenschaften«[1] besessen, die sie in ewiger Ruhelosigkeit immer weiter und immer weiter treiben: Ehrgeiz, Trieb nach Macht, wie in Macbeth und Wallenstein, in Baumeister Solneß und John Gabriel Borkman; Geschlechtsliebe, die in »Romeo und Julia« ihre unerreichbare Verklärung gefunden; Mutterliebe, die Frau Alving in tragischem Geschick verkörpert. Geht die klare Bewußtheit des Zieles in den Verkörperern dunklen, irrationalen Triebleben nicht selten verloren, erwecken diese Gestalten manchmal eher den Eindruck des Getriebenseins als des zielbewußt Strebenden, so bleibt doch der imaginäre Zielpunkt für den Zuschauer richtungsbestimmend wirksam und prägt für ihn allen diesen inner- und zwischenmenschlichen Geschehnissen den Charakter

[1] O. Ludwig, Studien, Bd. I, S. 102, 220, 222.

Digitized by Google

der Zielstrebigkeit auf. Alle diese Wollungen, Triebe, Strebungen, Leidenschaften drängen und treiben zu einem bestimmten Auswirken in der Außenwelt, suchen sich in zielstrebigen Handlungen zu entladen und erzeugen dadurch im ästhetischen Genießer den Eindruck lebhaftester Zielstrebigkeit. Ich fasse sie selbst daher in allen ihren Arten als Erzeuger dieses Eindrucks mit einheitlichem Namen als »menschlische Zielstrebigkeiten« zusammen.

Eine solche menschliche Zielstrebigkeit springt gleich zu Beginn des Dramas auf, um erst wieder zu verlöschen, bis das Stück zu Ende. Sie ist das Beherrschende des Dramas, sie intensiviert sich in dessen Verlauf zu höchster Leidenschaft des Wollens und Begehrens, sie erreicht endlich in sieghafter Steigerung ihr Ziel in der von ihr gewollten Umgestaltung der Realität oder sie bricht sich in tragischem Nicht-stark-genug-sein an den für sie unüberwindlichen Hemmungsmächten des Lebens. Nichts läßt der echte Dramatiker geschehen, daß nicht zu dieser tragenden Zielstrebigkeit in Beziehung stünde, sei es, daß es zu ihrer Motivierung diene oder zu ihrer Verstärkung und Steigerung beitrage, sei es, daß es ihr als Hemmung in den Weg trete. Denn die sogenannte Einheit der Handlung ist letzten Endes nichts anderes als die Einheit dieser der Handlung zugrunde liegenden Zielstrebigkeit.

Freilich Handlung im eben bestimmten ästhetisch-psychologischen Sinn eines einheitlichen, den Eindruck starker Zielstrebigkeit hervorbringenden inner- oder zwischenmenschlichen Geschehens bleibt für eine große Zahl von Dramen bloß ideale Forderung. Bei Lessing, bei Schiller, euch bei Grillparzer finden wir sie erfüllt: starkes, leidenschaftlich nach dem Ziele strebendes Wollen und Begehren trägt das dramatische Geschehen dieser Stücke, treibt es in mächtigen Willensimpulsen der dramatischen Personen der Höhe und dem Ziele zu. Aber oft hat die sogenannte »Handlung« eines Dramas kaum mehr etwas gemein mit dem von uns unter Handlung Verstandenen. Sie ist einfach der hergebrachte Name für das Geschehen, das sich im Stücke abspielt. Der Eindruck der Zielstrebigkeit schwächt sich, um schließlich ganz zu verschwinden. So sieht sich die Theorie genötigt, zweierlei Handlungen im Drama zu unterscheiden, der »Zielhandlung«, die sich ungefähr mit dem hier entwickelten Handlungsbegriff sachlich deckt, noch eine »Folgehandlung« — nach unserer

Digitized by Google

Definition der Handlung wohl eigentlich eine contradictio in verbo composito — entgegenzustellen.[1] Und diese »Folgehandlung« oder sagen wir doch lieber dieses Folgegeschehen findet sich — ich mehre die Beispiele Spieß' — auch in manchen Dramen Hebbels. Er liebt dabei folgendes Schema: ein Mann beleidigt das Menschtum seines Weibes, er erniedrigt es zum »Ding«,[2] indem er es entweder durch das Schwert an sich kettet (Herodes und Mariamne) oder prahlerisch zur Schau stellt (Gyges und sein Ring) oder mit Hilfe eines zweiten Mannes gewinnt (Die Nibelungen). Und aus diesem verhängnisvollen Ereignis fließt dann notwendig und folgerichtig alles weitere Geschehen.

Noch weiter in der Auflösung der Handlung geht dann das naturalistische und symbolistische Drama. In breitester Zuständlichkeit, ausführlichster, porträthafter Charakterschilderung, wie etwa in Hauptmanns »College Crampton«, geht oft alle Bewegung, alles zielstrebige dramatische Geschehen unter. Dazu tritt die eingehendste Schilderung seelischen Lebens, die starke Neigung zu lyrischer Stimmungsmalerei. Was kann man in »Hanneles Himmelfahrt« noch Handlung nennen, was wird hier gewollt und zielstrebig zu realisieren versucht? Die Wunschtraumphantasien des armen zu Tode gemarterten Mädchens, zu denen der Dichter dessen Leiden und Sterben gestaltet, rollen in durchaus begebenheitlichem, mit zuständlicher Schilderung belastetem Geschehen vor uns ab. Keine Spur von Zielstrebigkeit — einzelne, völlig episodisch auftauchende und rasch wieder verlöschende, wie Hanneles Furcht vor dem Todesengel und ihrem Vater, zählen nicht —, keine Spur mehr von Handlung.

Doch Handeln ist mehr als bloßes Wollen und Begehren. Es ist Verwirklichung, es ist Umsetzung eines Idealen, noch Unrealen in reale Existenz. Es ist der Sieg des wollenden, strebenden Subjekts über die Realität der Außenwelt, über die Realität des eigenen Innern. Es ist ein Sieg und eine Überwindung, denn — und ich greife zu Hebbel — es ist die Natur des menschlichen Handelns,

[1] Spieß, Die dramatische Handlung in Lessings »Emilia Galotti« und »Minna von Barnhelm« (Bausteine z. Gesch. d. neueren deutschen Lit., Bd. 6, 1911, S. 39f).

[2] »Ich war ihm nur ein Ding und weiter nichts.« (Herodes und Mariamne V. 1382).

Digitized by Google

daß es beständig, »so wie es ein inneres Motiv zu manifestieren sucht, zugleich ein widerstrebendes auf Herstellung des Gleichgewichtes berechnetes äußeres« — und fügen wir Hebbels Pantragismus ins Psychologische wendend und an den Hamletmenschen denkend hinzu, auch inneres »entbindet«.[1] Ein ewiges Spiel zweier sich gegenseitig notwendig bedingenden Elemente, der Zielstrebigkeit des wollenden Subjekts und der ihr entgegentretenden hemmenden Mächte inneren und äußeren Seins, das ist das menschliche Handeln. Wir lernen neben dem ursprünglichen Element der menschlichen Zielstrebigkeit nun die Hemmung als wichtiger Faktor des Handelns kennen. Und auch der dramatische Dichter versäumt es niemals, uns außer der das ganze Drama tragenden Zielstrebigkeit auch die dieser entgegentretenden Hemmungen innerer und äußerer Natur mit allem Nachdruck vor Augen zu führen und auf diese Weise das inner- und zwischenmenschliche Geschehen auf der Bühne zu leidenschaftlich pulsierendem Handeln zu gestalten. Denn in doppelter Art sind diese Hemmungen intensivierend wirksam. Sie tragen zunächst nicht unwesentlich dazu bei, im Betrachter den Eindruck der Zielstrebigkeit des sich vor seinen Augen entrollenden Geschehens zu verstärken. Denn dadurch, daß die ursprüngliche Zielstrebigkeit notwendigerweise alle ihr entgegentretenden Hemmungen in derselben Richtung zu überwinden und beiseite zu schaffen sucht, kommt ihre Konsequenz und Richtungsbestimmtheit in anschaulicher Weise zum Ausdruck. Aber noch ein Zweites und Wichtigeres. In diesem Element der Hemmung, in seinem Zusammenwirken mit der ursprünglichen Zielstrebigkeit liegt erst die Möglichkeit von Entfaltung und Steigerung dramatischen Geschehens. Fände jeder Wille hemmungslos sein Auswirken in der Außenwelt, wo bliebe das Drama? Man beachte nur, wie sich diese beiden feindlichen Elemente der dramatischen Handlung gegenseitig in ihrer Intensität steigern, wie das Auftauchen der Hemmung die Kraft der ursprünglichen Zielstrebigkeit verstärkt, die nun mit gesteigerter Macht und Energie gegen sie anstürmt und sie zu überwinden trachtet. So wirkt in »Emilia Galotti« die Nachricht von

---

[1] Mein Wort über das Drama (Sämtl. Werke, Hist.-krit Ausg. von R. M. Werner, 1. Abt., Bd. XI, S. 5).

Digitized by Google

der bevorstehenden Hochzeit Emiliens auf den Prinzen,[1] so treibt die Übertragung des Thronrechts an Macbeth Malcolm zum Handeln:

»Ha! Prinz von Cumberland! — Das ist ein Stein,
Der muß, sonst fall ich, übersprungen sein,
Weil er mich hemmt.« (I, 4.)

So entschließt sich Fiesko, als er durch den Mohren von der geplanten Ermordung von zwölf Senatoren und den Usurpationsgelüsten Gianettinos erfährt, zu rascher Gegenwirkung.[2] In allen diesen Fällen drohen die auftauchenden Hemmungen die Pläne und Absichten der dramatischen Personen zunichte zu machen und treiben sie dadurch zu gesteigerter Bemühung, sie rasch zu realisieren. Das »erregende Moment« G. Freytags ist nur zu oft eine solche der ursprünglichen Zielstrebigkeit in den Weg tretende Hemmung.[3]

Dieses Spiel von Zielstrebigkeit und Hemmung entfaltet und steigert sich nun im Verlauf des Dramas, es führt das dramatische Geschehen zu Höhepunkten von größter Intensität. Ihre Träger, die wir zunächst gesondert ihre Absichten und Ziele verfolgen sahen, treten sich auf den Gipfeln dramatischer Handlung in erbittertem Ringen Aug' in Aug' gegenüber. Und es beruhigt sich endlich durch den Sieg oder die Niederlage des wollenden, begehrenden Subjekts den realen Lebensmächten gegenüber. Dramatische Theorie ist gewöhnt, dieses Spiel von Zielstrebigkeit und Hemmung als »Kampf« zu bezeichnen und in ihm die Keimzelle des Dramas zu erblicken. Seit Hegel »Kollisionen von Zwecken und Charakteren sowie die notwendige Auflösung solch eines Kampfes« als Mittelpunkt des dramatischen Kunstwerks auffaßte,[4] seit Schopenhauer die Darstellung des »Widerstreits des Willens mit sich selbst«, dieses einen Willens, der in allen Individuen infolge des principii individuationis erscheint, »dessen Erscheinungen aber sich selbst

---

[1] I, 6 (Gegen Ende des Auftr.). Beim Prinzen allerdings erst nach einem vorhergehenden Depressionsaffekt: »So bin ich verloren! — So will ich nicht leben!«

[2] »Unsere flinke Nacht soll diesen Morgen im Mutterleibe erwürgen — Geschwind, Hassan! — Meine Sachen sind reif — Rufe die andern — Wir wollen ihnen einen blutigen Vorsprung machen. — Tummle dich, Hassan!« (III, 4.)

[3] Technik des Dramas, S. 107f.

[4] Ästhetik, Bd. III, S. 526, vgl. auch Bd. III, S. 480 u. 490.

Digitized by Google

bekämpfen und zerfleischen,« als den Zweck des Trauerspieles hervorhob,[1] betont sie immer wieder die Wichtigkeit des Kampfes, des Konfliktes für das Drama.

Doch ist denn dieses Spiel von Zielstrebigkeit und Hemmung immer Kampf? Betrachten wir doch einmal die verschiedenen Arten von Hemmungen, die einer ursprünglichen Zielstrebigkeit in den Weg treten können. Nicht darum handelt es sich hier, ob diese Hemmungen äußerer Natur sind, ob sie dem Träger der Zielstrebigkeit, sagen wir kurz dem »Helden«, aus der »Welt«, der Realität des durch das einzelne Subjekt schwer erschütterbaren Weltgeschehens und Weltseins erwachsen oder ob sie in ihm selbst aufsteigend, seinem Wollen und Planen hemmend entgegentretend, Keimen und Wachsen der Tat ersticken und ihn in tiefe innere Kämpfe und seelische Konflikte stürzen. Das führt zu der geläufigen Scheidung von innerer und äußerer Handlung, von inner- und »zwischenmenschlichem« Geschehen im Drama. Wir müssen die Hemmung von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachten. Wie kommt denn eigentlich ein »Kampf« zustande? Doch nur so, daß der ursprünglichen Zielstrebigkeit ein ebenso zielstrebiges, doch entgegengerichtetes Wollen und Begehren entgegentritt, das die ursprüngliche Zielstrebigkeit negiert, ihr Auswirken und Tatwerden mit allen Mitteln zu verhindern bestrebt ist. Nur dieses Spiel von Zielstrebigkeit und ihr entgegenschießender, wiederum zielstrebiger Hemmung ist im genauen Sinn des Wortes und Begriffes »Kampf« zu nennen. In der äußeren, zwischenmenschlichen Handlung des Dramas: das Aneinandergeraten zweier Gegner, die sich als Träger mächtiger Willensimpulse in feindlicher Erbitterung gegenüberstehen, jeder mit ganzer Kraft bemüht, den eigenen Willen durchzusetzen und den des Gegners zu brechen; in der innermenschlichen Handlung: das Zusammenprallen entgegengesetzter Willen, die beide aus Vernunft- oder Verstandesmotiven entspringen können, der Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, zwischen sittlichem Wollen und naturhaftem Trieb. Doch nicht immer verhält es sich so. In vielen Fällen sind die der ursprünglichen Zielstrebigkeit entgegentretenden inneren oder äußeren Hemmungen gar nicht wieder zielstrebig

[1] Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. I, 3. Buch, § 51 (Sämtliche Werke hg. v. J. Frauenstädt, Bd. II, S. 298f.

Digitized by Google

bewegt und wirksam; als ruhende Zuständlichkeiten oder wenigstens als gänzlich unzielstrebiges, ganz und gar ereignishaftes Geschehen werden sie durch ihre bloße Existenz dem wollenden Subjekt schwer überwindbare Hindernisse. Ist der Ansturm, den der »Held« gegen diesen in Ruhe verharrenden oder in begebenheitlichem Geschehen vollkommen beziehungslos zu ihm sich bewegenden Widerstand, den die »Welt« ihm entgegensetzt, in äußerem Handeln in immer sich steigernder Bemühung unternimmt, noch Kampf? Ist das Wollen über unsere Natur hinaus, dieses verzweifelte Anstoßen an die harten Grenzmauern ichgestalteter seelischer Wesenheit mit ihren Fehlern und Schwächen, die in metaphysischer Determiniertheit im Menschen Existenz gewinnt und die der Held in innerer Handlung zu überwinden bestrebt ist, noch Kampf? Dem in leidenschaftlichem Stürmen Befangenen und Beengten selbst mag es so scheinen, obwohl es doch nichts ist als einseitige, anstrengende, arbeitende Bemühung. Doch in den meisten Fällen, besonders gegen Ende seines sogenannten »Kampfes«, wenn die Unüberwindlichkeit des ruhenden Weltwiderstandes in erhabener Größe hervortritt, erkennt auch er, daß das, was er geführt, nicht bewegter, wechselvoller Kampf mit gleichgeartetem Gegner gewesen, sondern blindwütiges Anrennen gegen unerbittlich übermenschliche Macht des Schicksals, gegen unabänderliche Naturgesetzlichkeit inneren und äußeren Seins und Geschehens. So wie dem raschen, zielstrebigen Fluß eines Wildbaches ein ruhender Felsblock unüberwindlich entgegensteht, so hier der ursprünglichen Zielstrebigkeit die Widerstände inner- und außermenschlicher Realität. Und wie wir in dem eben angeführten Beispiel einer Handlung aus dem Reiche außermenschlicher Natur, uns in das bewegte Wasser einfühlend, zwar sagen können, das Wasser kämpfe gegen den Stein an, andrerseits aber, wenn der Eindruck des ruhenden Felsblocks und des durch ihn zurückgedämmten Wassers in uns überwiegt, von einer Stauung des Wassers durch den Stein sprechen werden, so möchte ich auch dieses Handlungsschema, das durch Hemmung der ursprünglichen Zielstrebigkeit durch ruhenden oder doch nur in ereignishaftem Geschehen sich bewegenden Widerstand entsteht, Stauung nennen. Die Stauungshandlung tritt der im Drama bisher allein zu Recht erkannten Kampfhandlung an die Seite. Beide bilden die Grundtypen

Digitized by Google

der dramatischen Handlung in dem engeren, oben bestimmten Sinn eines zielstrebigen Geschehens.

Doch es ist Zeit, diese Unterscheidung von Kampf und Stauung durch Beispiele zu belegen und zu erhärten. So ist das zwischenmenschliche Geschehen, das sich in Sophokles »Antigone« zwischen dieser und Kreon, zwischen Kreon und Hämon abspielt, durchaus wirklicher Kampf. Der Geschwisterliebe Antigones, die in ihrer reinen, freien, unbeirrbaren Menschlichkeit und Religiosität in zielstrebigem Wollen und Handeln zur Bestattung des gefallenen Bruders drängt, tritt der starre, vom Staatsprinzip beherrschte und beengte Gerechtigkeitssinn Kreons entgegen, auch er in zielstrebigem Wirken bemüht, seiner Idee reale Geltung zu verleihen und deren Störung durch die Tat und Gesinnung Antigones mit aller Energie unmöglich zu machen. Gleich zu Beginn des Dramas kommt diese Willensgegensätzlichkeit der beiden Hauptpersonen im Gespräch zwischen Antigone und Ismene zum Ausdruck:

Antigone.

»Ehrt nicht der Brüder jenen mit des Grabes Gunst
uns Kreon, und verweigert diesem schmählich sie?
Eteokles barg er, wie sie sagen, rechtem Recht,
Gesetz und Brauche folgend in der Erde Schoß,
daß er geehret unten bei den Toten sei;
doch des Polyneikes elend hingestreckten Leib,
hat er verkündet, sagt man, solle nimmer wer
mit Grabeshülle decken, noch wehklagen ihn,
nein, unbeweint ihn lassen, ohne Grab, ein Mahl
den Vögeln, welche lauern ob des süßen Raubs.
. . . . . .
. . . . . und es gelte nicht
für nichts die Sach ihm (Kreon), sondern wer des eines tut,
Tod treffe diesen in der Stadt durch Steinigung.

Ismene.

Bestatten willst du gar ihn, wider dies Verbot?

Antigone.

Ja, meinen Bruder, und du wollest oder nicht —
den deinen: nicht soll man Verrates mich bezeihn.«

(Nach der Übersetzung v. Aug. Böckh).

Digitized by Google

Und dieser Willenszwiespalt steigert sich nun im weiteren Verlauf des Dramas. Hören wir im ersten Auftritt die beiden Schwestern vom Verbote Kreons nur sprechen — ein Gespräch allerdings, das durch Ismenens willige Unterordnung zu erregter Kampfrede, zu bedeutendem Vorspiel künftigen Geschehens sich gestaltet — so fehlt diesem Verbot und seinem Urheber hier doch noch die wirkende Kraft lebendiger Gegenwart. Dies bringt die zweite Szene, in der Kreon selbst in ausführlicher Rede seinen unbeugsamen Willen kundgibt. Wille und Gegenwille haben sich nun dem Zuschauer in eindrucksvoller, lebendiger Gegenwart manifestiert. Da berichtet in der dritten Szene der Wächter von der erfolgten Bestattung Polyneikes'. Die bisher noch unbewegte Willensspannung zwischen den beiden Hauptpersonen gerät in Bewegung: Antigone hat ihren Willen zielstrebig verwirklicht und Polyneikes begraben, Kreons Wille schießt in leidenschaftlicher Richtungsbestimmtheit auf die Suche nach dem Täter. Und im vierten Auftritt treffen die beiden feindlichen Willen, die wir bisher nur gesondert wirksam sahen, nun zum erstenmal in offenem, loderndem Kampfe aufeinander. In großartiger Steigerung stellt sie der Dichter in der Hochspannung ihres Wollens gegenüber, läßt sie in erbitterter, stichomythischer Kampfrede sich begegnen:

Antigone.
»Dennoch verlangt der Hades beiden gleiches Recht.
Kreon.
Nicht soll der Gute Bösem Gleiches nur empfahn.
Antigone.
Wer weiß, ob drunten dieses nicht verworfen wird?
Kreon.
Nicht wird der Feind ja, selbst wenn er gestorben, Freund.
Antigone.
Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da.
Kreon.
Hinab denn kommend liebe, wenn du lieben mußt
die dort: so lang ich lebe, herrscht niemals ein Weib.«

Das dramatische Geschehen steigert sich in diesem Auftritt zu einem vorläufigen Höhepunkt. Die fünfte Szene mit ihrem

Digitized by Google

Kampf zwischen Ismene und Antigone um gemeinsames Sterben biegt ab, enthält aber schon in der Erwähnung der Brautschaft Antigones und Hämons das treibende Motiv des sechsten Auftrittes. Dieser bringt nun weitere Steigerung durch Verbreiterung des Konflikts: in Hämon erwächst Antigone ein leidenschaftlicher Bundesgenosse, der dem Willen Kreons in höchster Energie entgegentritt. Aber der Konflikt wird auch gleichzeitig vertieft durch die enge Zusammengehörigkeit der Kämpfenden. Je näher sich zwei Menschen stehen, sei es in verwandtschaftlicher, in erotischer oder freundschaftlicher Beziehung, je eher wir von ihnen friedliches, ja liebendes Zusammenleben erwarten, desto schrecklicher wirkt ihre feindliche Entzweiung. Die Beliebtheit des Motivs der feindlichen Brüder in der dramatischen Literatur aller Zeiten gehört hieher, wie in neuerer Dichtung die dramatischen Ehehöllen Strindbergs. Und ganz ähnlich wie Schiller, der im letzten Auftritt der »Piccolomini« Oktavio entdecken läßt, daß Max halb auf der Seite seines Feindes steht, bringt auch Sophokles durch diese Übertragung des Konfliktes auf Vater und Sohn das dramatische Geschehen zu weiterer Steigerung. Die Kampfhandlung des Dramas erreicht damit ihren Höhepunkt: ungebeugt geht Hämon ab, um mit der Geliebten zu sterben, in unnachgiebiger Willensstarrheit bereitet Kreon den Tod Antigones und damit auch den des eigenen Sohns.

Das alles ist Kampf, wirklich beiderseitiger Kampf. Und bei den Deutschen stellt Schiller den Kampfdramatiker par excellence dar. In seinen Dramen ist alles zwischenmenschliche Geschehen vorwiegend aus gespanntester Willensgegensätzlichkeit hervorbrechende Kampfhandlung. Charakteristisch für dieses konsequente Kampfdrama ist es dabei, daß sich die Gegensätzlichkeit der beiden Hauptzielstrebigkeiten — wie wir es auch in der Analyse von Sophokles' »Antigone« sahen — immer schon in den ersten Szenen als Konflikt kundgibt. So bringt der erste Auftritt des Fiesko im Gespräch Leonorens mit ihren Kammermädchen sofort die Kundgabe der Unzufriedenheit der Edlen Genuas mit der Tyrannei der Doria; ja noch mehr: in dem Wunsch Leonorens, »dieser dein Fiesko . . . — wird — uns Genua von seinem Tyrannen erlösen«, tritt, trotzdem sie ihn jetzt zwar infolge Fieskos Benehmen auf

Digitized by Google

dem Ball weinend begräbt, dennoch für den Zuschauer die Hauptzielstrebigkeit des Dramas in erster Andeutung hervor. Und im zweiten Auftritt folgt ihr sofort in dem Auftrag Gianettinos an den Mohren, Fiesko zu meucheln, der aktivste, zielstrebigste Gegenwille. Das Kampfschema ist in den Umrissen gleich zu Beginn des Dramas vollkommen fertig. So geht es in »Don Karlos«, wo der Konflikt zwischen Karlos und Philipp schon V. 5 in der Aufforderung Domingos an Karlos, sich mit dem Vater auszusprechen, leise angedeutet wird, um sich rasch in den folgenden Versen zu offener Willensgegensätzlichkeit zu steigern.[1] So tritt uns auch schon im zweiten Auftritt von »Wallensteins Lager« der Konflikt Wallensteins mit dem Kaiser in Zielstrebigkeit (V. 65 ff.) und Gegenzielstrebigkeit (V. 75 ff.), beide schon in voller Bewegung vor Augen. So komprimiert Schiller endlich in »Kabale und Liebe« fast das ganze Kampfgeschehen, das sich dann im folgenden Drama zu ungeheurer Mächtigkeit steigert, in die allerersten Worte Millers: »Einmal für allemal! Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind.« (I. 1) Wie eine kurze, schlagwortartig hingeworfene Skizze, die in ersten, festen Zügen das konstruktive Gerippe der Zielstrebigkeiten und ihres Gegeneinanderwirkens entwirft, lesen sich diese Zeilen.

Diesem Typus der dramatischen Kampfhandlung tritt nun die Stauungshandlung gegenüber. Ibsens »Gespenster« diene als Beispiel. Auch hier finden wir die mächtige, das ganze Drama tragende Zielstrebigkeit: die tiefe, infolge ihres ehelichen Unglücks geradezu leidenschaftliche Mutterliebe Frau Alvings. Bei jeder Gelegenheit gibt sie sich in überschwenglicher Weise kund. Für ihren »lieben, prächtigen Jungen« hat sie ja auch das neunzehnjährige Zusammenleben mit Alving ertragen, in dem sie unausgesetzt gekämpft, damit niemand die Ruchlosigkeiten des Kammerherrn erfahre; um Oswald nicht in der Stickluft des Elternhauses verderben zu lassen, hat sie es nach schweren Kämpfen übers Herz gebracht, sich auf lange Zeit von ihm zu trennen; um ihn auch nicht das Ideal eines geachteten, geliebten Vaters entbehren zu sehen, hat sie ihm nicht nur sorgfältig die Wahrheit verhüllt, sondern in ihm durch ihre

[1] Vergl. bes. V. 35 ff., 76 ff., 108 ff.

Digitized by Google

Briefe und die Gründung des Asyls das Idealbild eines Vaters aufgebaut, zu dem er in Liebe und Verehrung emporblickt. Zu Beginn des Dramas scheint Frau Alving in diesem Kampf gegen das Aufkommen der Wahrheit, den sie aus Liebe zu Oswald geführt, als Siegerin dazustehen. Der Kammerherr Alving ist tot, das ganze schreckliche Leben in der Vergangenheit versunken, eine große, angeblich durch ihn auf blühende Höhe gebrachte Besitzung, eine dem Gemeinwohl gewidmete Stiftung zeugen vor dem Sohn und vor der Welt für seine Tatkraft und seinen Edelsinn. Doch schon im ersten Akt taucht die Hemmung auf, die diesem altruistischen Streben der Mutter entgegensteht: die große Müdigkeit Oswalds (S. 106 und 123)[1], seine geistige Abspannung (S. 118), sein starkes Interesse für Tischfreuden (S. 118, S. 131) zeigen uns, daß hier nicht alles in Ordnung ist. Und die Hemmung wächst weiter an; so am Schluß des ersten Aktes, wo Frau Alving und Pastor Manders Zeugen des Getändels zwischen Oswald und Regine werden (S. 132), so im Verlaufe des zweiten Aktes, wo uns Oswalds Zustand, wie er sich in seinem langen Beitischesitzen (S. 148), seiner Neigung zum Trinken (S. 148), seiner Vergeßlichkeit (S. 148), seiner Arbeitsunfähigkeit (S. 149) offenbart, immer bedenklicher erscheint, bis sie dann in der Schilderung, die Oswald der Mutter von seinem Zustand entwirft, der mütterlichen Liebe in voller Mächtigkeit entgegentritt. Aber noch wissen wir und Frau Alving nicht die volle Wahrheit; erst nach der Entfernung Reginens und der damit sich steigernden Angst Oswalds vor dem Wahnsinn vertraut er sich ganz der Mutter an (S. 175). Wieder wächst dadurch die Macht der Hemmung, bis sie sich dann in dem tatsächlichen Ausbruch des Wahnsinns in ihrer ganzen schrecklichen Unüberwindbarkeit vor der verzweifelten Mutter auftürmt. Und diese Hemmung ist keine der Hauptzielstrebigkeit des Dramas, der Mutterliebe Frau Alvings, entgegengerichtete Zielstrebigkeit; sie ist eine gänzlich unzielstrebige, ruhende Zuständlichkeit, eben jene entsetzliche, unabänderliche Krankheit Oswalds, die hier dem mütterlichen Urtrieb, der auf Erhaltung und Förderung des kindlichen Lebens abzielt, entgegentritt; ein ruhender Widerstand, dessen unbesiegbare Stärke sich allmählich in großartiger

[1] Die Seitenzahlen beziehen sich auf den IV. Band der Volksausgabe.

Digitized by Google

Steigerung enthüllt. Nicht von »Kampf« können wir in diesem Falle sprechen, sondern nur von »Stauung«. Die mütterliche Liebe Frau Alvings staut sich [1] an diesem ruhenden Widerstand, an der Krankheit Oswalds in der die schreckliche Vergangenheit durch die Macht der Vererbung auch in der Gegenwart fortwirkt.

Und wie in dieser modernen Schicksalstragödie begegnen wir auch in der antiken des »König Ödipus« diesem Schema der Stauung: auch hier ein starker Geist, dessen Lebenswille durch den ruhenden Widerstand seiner allmählich ans Licht kommenden Vergangenheit gebrochen wird; wir begegnen ihm auch, ins Komische übersetzt, in Kleists »Zerbrochenem Krug«, in dem der Dorfrichter Adam vergebens gegen das Aufkommen der Vergangenheit ankämpft. Wir finden diesen Typus in Hebbels »Herodes und Mariamne«, wo des Herodes Wesen sich an der neuen christlichen Weltanschauung bricht, in »Gyges und sein Ring«, wo Kandaules an der Macht der Tradition, die er zu stürzen unternommen, zugrunde geht.[2] Er tritt uns im naturalistischen Drama entgegen, dem Drama des »reifen Zustandes«,[3] dem »drame des ames nostalgiques«, wie es Benoist-Hanappier noch besser bezeichnet.[4] Die tragende Zielstrebigkeit ist in diesem Dramentypus immer das Herausstreben des Helden aus seinem Milieu, in dem er geboren und aufgewachsen, über das er sich aber innerlich hinausentwickelt hat, so daß er sich jetzt fremd in ihm fühlt und im seelischen, schwer ertragbarem Gegensatze zu ihm steht; so Helene in »Vor Sonnenaufgang«, Johannes in »Einsame Menschen«. Doch dieser Zielstrebigkeit tritt nun die Kohäsion, mit der die einzelnen Glieder einer sozialen Schicht an diese gekettet sind, als ruhender Widerstand entgegen. Der Held kann nicht heraus aus den Verhätnissen,

---

[1] Vergl. die ergreifende Stelle: »Frau Alving, leise: Ich will genügsam und geduldig sein« (S. 173).

[2] »Solch ein vorwitz'ger Störer war ich selbst,
nun bin ich denn in des Briareus Händen,
und er zerreibt das stechende Insekt.«
(V. 1848—50.)
Vergl. auch V. 1804—25.

[3] R. M. Meyer: Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, 4. Aufl. 1910, B. II, S. 293.

[4] Le drame naturaliste en Allemagne, 1905, S. 148.

Digitized by Google

denen er durch Geburt und Erziehung angehört, vergebens sucht er in wiederholten Anstürmen seine Freiheit zu gewinnen und geht schließlich an dieser Unmöglichkeit zugrunde. Auch hier also stellt sich der ursprünglichen Zielstrebigkeit ein ruhender Widerstand entgegen, entsteht somit das Schema der Stauung.

Doch nicht immer beherrschen Kampf- oder Stauungsschema so ausschließlich die zwischenmenschliche Handlung im Drama. Ein Mischtypus tritt uns in mannigfacher Variierung in vielen Dramen entgegen. Überall dort, wo sich zunächst der Hauptwille im Geheimen planend und Taten vorbereitend, nur dem Zuschauer kundgibt, kann ihm infolge dieses Geheimhaltens aus der Umwelt noch kein Gegenwille zielstrebig in den Weg treten. Aber doch steht diesem Wollen und Planen sofort ganz automatisch die noch unveränderte, reale Umwelt entgegen, entsteht somit das Schema der Stauung. Denn die Beharrung äußerer Existenz und Realität ist ein ruhender Widerstand, der sich dem wollenden, nach ihrer Veränderung strebenden Subjekt entgegenstellt. Aber eben diese reale Umwelt enthält in den Menschen, die sie unter anderen Elementen bilden, psychische Energien des Wollens und der Selbstbehauptung individuellen Lebens, die, sobald dieses durch die in der Umwelt zu wirken beginnende ursprüngliche Zielstrebigkeit gestört und in seiner Existenz bedroht wird, zu gegenzielstrebiger Selbstverteidigung genötigt werden. So springt aus dem ruhenden Widerstand bloß beharrungsträger Umwelt plötzlich individueller, zielbestimmter Gegenwille auf; die Stauung, die bisher geherrscht, entflammt zum Kampf. Ein Musterbeispiel für diese komplexe Gestaltung der dramatischen Handlung ist »Emilia Galotti«. Im ersten Akt tritt der noch im Geheimen intrigierenden Zielstrebigkeit des Prinzen und Marinellis die reale, noch unverändert beharrende Umwelt, hier in Erscheinung tretend im Charakter Emiliens und vor allem Odoardos, dann in der Verbindung Emiliens mit Appiani, die in wenigen Stunden zur Hochzeit führen soll, als durchaus ruhende, ganz und gar unzielstrebige Hemmung entgegen, besteht also das Schema der Stauung. Erst als Odoardo von dem Zusammentreffen Emiliens mit dem Prinzen erfährt, dessen Absichten er sofort richtig vermutet, fühlt er sich in seiner innersten Existenz bedroht, springt ein wütender Verteidigungswille in ihm empor:

Digitized by Google

»....Ha! wenn ich mir einbilde — Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin! — Ein Wollüstling, der bewundert, begehrt. — Claudia, Claudia! der bloße Gedanke setzt mich in Wut. — Du hättst mir das sogleich sollen gemeldet haben.« (II, 4.)

Der ruhende Odoardo-Widerstand des ersten Aktes verwandelt sich in bewegte, dem Wollen und Planen der Prinzenpartei entgegenwirkende Zielstrebigkeit, das bisherige Stauungsschema weicht echtem, bewegtestem Kampfgeschehen. In ähnlicher Weise gestaltet sich die zwischenmenschliche Handlung auch in einigen Stücken Shakespeares. »Hamlet«, »Macbeth«, »Julius Cäsar« sind in dieser Beziehung von einer geradezu auffallenden Ähnlichkeit im Bau. Immer herrscht in diesen Dramen im ersten und zweiten Akt das Schema der Stauung: in geheimen Planen und Intrigieren bereiten Hamlet, Macbeth und die Verschwörer in »Julius Cäsar« die Tat vor, ohne daß ihnen zunächst aus der als ruhender Widerstand wirkenden Beharrung unveränderter Realität ein Gegenwille zielstrebig entgegenschießen würde. Erst im dritten Akt geschieht dies. Da beginnt in »Hamlet« der König nach der Belauschung des Gespräches zwischen Hamlet und Ophelia an dessen Wahnsinn zu zweifeln, sein Gegenwille erwacht und treibt ihn zu rascher Gegenhandlung; das einseitige Stauungsgeschehen wird zu gegenseitigem Kampf. (III, 1.) Und in »Macbeth« findet das Intrigieren des Hauptwillens sogar seine volle Realisierung in der Außenwelt, wird es zur Tat, ehe ein Gegenwille es zielstrebig bekämpfte: Macbeth ermordet Duncan und wird König. Aber kaum ist die Tat geschehen, so schießt der rächende Gegenwille gegen den Täter hervor, zunächst in Banquo (III, 1) und nach dessen Wegräumung in Macduff, der beim Fest Macbeths nicht erscheint (III, 4), in Malcolm, der nach England geflohen ist und Macduff erwartet, um den Feldzug gegen Macbeth zu rüsten. Und ganz ähnlich in »Julius Cäsar«: auch hier zwei Akte geheimen Intrigierens und Verschwörens gegen die noch unveränderte Realität der Herrschaft Cäsars, auch hier die Verwirklichung dieses Verschwörerwillens in der Ermordung Cäsars, auch hier unmittelbar nach erfolgter Ta das Auftauchen des Gegen- oder Rachewillens in Marc Anton (III, 1),

Digitized by Google

der dann in seiner Leichenrede, in der Aufwiegelung des Volkes gegen die Verschwörer (III, 2), in der Ankunft des Octavius und Lepidus weitere Verbreiterung und Verstärkung gewinnt. So zeigen alle diese Stücke eine komplexere Form der Handlung im Drama: Stauung, die sich erst im Verlaufe des Geschehens zu echter Kampfhandlung wandelt. Sie nötigen uns, neben den beiden ursprünglichen Handlungstypen, dem reinen, konsequenten Kampf- und Stauungsdrama, auch diesen Mischtypus zu unterscheiden.

Doch nicht nur aus äußerer Realität erstehen der ursprünglichen Zielstrebigkeit Hemmungen und erzeugen so äußeres, zwischenmenschliches Kampf- und Stauungsgeschehen; auch im Innern des wollenden Subjekts tauchen diese Hemmungen auf, gestalten die im Innern verbleibenden, rein psychischen Vorgänge der dramatischen Personen zu kampf- und drangvoller innermenschlicher Handlung. Und auch hier bewährt sich unsere Unterscheidung von Kampf und Stauung. Denn auch hier lassen sich die beiden Arten von Hemmungen, die wir in äußerem Geschehen wirksam sahen, ruhender Widerstand und bewegte Gegenzielstrebigkeit wohl unterscheiden. Und darum können wir auch in innermenschlicher Handlung nur dann von »innerem Kampf« sprechen, wenn in der Seele des Helden wirklich einander entgegenwirkende Zielstrebigkeiten, also Willen, Triebe, Leidenschaften aufeinanderstoßen und in heftigstem Ringen den Sieg zu gewinnen trachten. Die Schillerschen Dramen sind wieder eine Hauptfundgrube für solche innere Kämpfer. So etwa Fiesko, in dem der republikanischen Freiheitsliebe der Ehrgeiz, der Trieb nach persönlicher Macht entgegentritt, beides bewegte Zielstrebigkeiten, und so in ihm heftigsten inneren Kampf, inneren Willenszwiespalt erzeugend. Beide Komplexe drängen zielstrebig nach äußerer Handlung, aber in entgegengesetzter Richtung einander begegnend, muß einer der beiden unterliegen, damit der andere freie Bahn zum Auswirken in der Außenwelt finde. In epigrammatischer Antithese setzt sie Schiller gegeneinander: »Republikaner Fiesko? Herzog Fiesko?« (II, 19). So auch in Louise, in der sich in der Briefszene (III, 6) ein innerer Kampf von unerhörter Intensität abspielt: der Kindesliebe, die sie treibt, durch das Schreiben des ihr von Wurm diktierten Briefes Leben und Freiheit des Vaters zu retten, tritt die Geschlechtsliebe zu Ferdinand zielstrebig ent-

Digitized by Google

gegen, die sich gegen ihre durch diesen Brief notwendig bewirkte Vernichtung auf das verzweifeltste zur Wehr setzt. Und so ist endlich auch das innermenschliche Geschehen in den Hauptpersonen der Wallenstein-Tragödie heftigstes, leidenschaftliches Kämpfen, tiefreichender, ichzerspaltender Willenszwiespalt. In Wallenstein, in Octavio, in Max und Thekla herrschen leidenschaftlich zielstrebende Willen und Triebe, die in ihrer unvereinbaren, inneren Gegensätzlichkeit kaum ertragbare Hochspannungen seelischen Kampfes erzeugen.

Ganz anders liegen die Dinge dagegen in Shakespeares' »Hamlet«. Die Hemmung, die hier der Hauptzielstrebigkeit des Dramas, dem Willen Hamlets, seinen Vater an dem usurpatorischen, ehebrecherischen Oheim zu rächen, aus der Innerlichkeit des Helden erwächst, ist keineswegs bewegtes, gegensätzliches Wollen und Streben. In Hamlet herrscht kein Willenszwiespalt, wie in den meisten Gestalten Schillers. Sein Wille, seine Zielstrebigkeit ist durchaus einheitlich, unzerspalten nach einer einzigen Richtung hin treibend, zu einer einzigen Handlung hindrängend: Rache für seinen Vater an seinem Oheim. Die Hemmung, die nun dieser in Hamlets Innerem erwächst, ist etwas durchaus Ruhendes, durchaus unbewegt Zuständliches. Es ist Hamlets Natur mit ihrer Handlungsscheu, mit ihrem Übermaß an Reflexion und Grübelei. Er kann nicht handeln, weil er als Gedankenmensch alles genau vorausdenken muß, was ihm die Komponente des Unberechenbaren und Zufälligen, die jedem äußeren Handeln sich beimengt, unmöglich macht:

»So macht Gewissen Feige aus uns allen;
der angebornen Farbe der Entschließung
wird des Gedankens Blässe angekränkelt;
und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
verlieren so der Handlung Namen.« (III, 1.)

Und so stellt sich sein hypertropher, handlungshemmender Intellektualismus seinem ursprünglichen, in ihm zur Auswirkung drängenden Rachewillen als durchaus ruhendes Hemnis in den Weg, gegen das er in verzweifelten Anstürmen anrennt.[1] Das Ergebnis ist innere Stauung; Hamlets Wille staut sich an dem ruhenden

[1] Vgl. bes. die Monologe II, 2 u. IV, 4.

Digitized by Google

Widerstand seiner intellektuellen, handlungsträgen Veranlagung, die ihm tatkräftiges Umsetzen seines Willens in reale Tat unmöglich macht. In ähnlicher Weise entsteht auch im Oswald der „Gespenster" innere Stauung; auch hier eine Zielstrebigkeit, der das Unvermögen der dramatischen Person, eben dieser in ihr zur Verwirklichung treibenden Zielstrebigkeit Genüge zu leisten, als ruhender Widerstand entgegentritt. Oswalds Arbeitswille, sein Schaffenstrieb staut sich an seinem kranken Zustand, an der Unfähigkeit zu jeglicher künstlerischer Arbeit.

Ein anderer ruhender Komplex, der einer Zielstrebigkeit im Innern eines Menschen entgegentreten kann, ist das Schuldbewußtsein. Macbeth ist das großartigste Beispiel dafür. Die ungeheure Macht seiner Phantasie, die sich vor der Tat bis zur Halluzination des Dolches steigert (II, 1), ist, ins Reproduktive gewandt, die Ursache, daß Macbeth unablässig von den Bildern seiner Untaten gequält wird. Er kann nicht vergessen, immer wieder stehen sie in halluzinatorischer Klarheit vor seinem geistigen Auge (Banquos Geist in der Bankettszene III, 4). Die ganze innere Handlung nach der Ermordung Duncans ist ein Anstürmen Macbeths gegen diese entsetzlichen, skorpionhaft quälenden Bilder seiner Tat, ist ein Kampf um Vergessen, in dem Macbeth immer mehr ermattet und schließlich unterliegt. Wie qualvoll und hoffnungslos spricht er gegen Ende des Stückes im Gespräch mit dem Arzt über die kranke Lady vom Glück des Vergessens:

»Kannst nichts ersinnen für ein krank Gemüt?
tief wurzelnd Leid aus dem Gedächtnis reuten?
die Qualen löschen, die ins Hirn geschrieben?
und mit Vergessens süßem Gegengift
die Brust entled'gen jener giftgen Last,
die schwer das Herz bedrückt?« (V, 3.)

Und dieses furchtbare Bild seiner Tat dieses Schuldbewußtsein, dieses »starke Gewissen«, wie es O. Ludwig nennt,[1] ist nicht eine dem Selbstbehauptungstrieb Macbeths entgegengerichtete Zielstrebigkeit, es ist ein ruhender Widerstand, gegen den er immer wieder anstürmt, um ihn zu vernichten. Und so gestaltet sich auch hier

[1] An versch. Stellen seiner »Studien«, Bd. I, S. 105, 163, 174.

Digitized by Google

das innermenschliche Geschehen zu innnerer Stauung. Ähnlich begegnet sie uns im »Meineidbauer« Matthias Ferner, auf dem die Schuld wie ein »Mühlstein« liegt,[1] in dem feinfühligem Rosmer, für den die »stille, frohe Schuldlosigkeit« Lebens- und Wirkungsbedingung ist.[2] Was sich in der Brust aller dieser Menschen abspielt, ist nicht heftiger aufwühlender Kampf zwischen zwei entgegengerichteten Wollungen, Trieben, Leidenschaften, es ist fortwährendes Anrennen gegen eine in ihnen ruhende Macht, deren Überwindung und Unschädlichmachung für den Helden Lebensbedingung ist und die schließlich in ihrer siegenden Unüberwindlichkeit dessen Untergang verursacht. So stellt sich auch auf dem Gebiete innermenschlicher Handlung dem traditionellen Kampfschema das Stauungsschema als wichtige Ergänzung an die Seite.

Wir sind zu Ende mit der Besprechung der Handlung im objektiven dramatischen Kunstwerk. Wir erkannten sie als ein von einer mächtigen Zielstrebigkeit getragenes Geschehen, das der Dramatiker durch Hervorhebung und Verstärkung der ihr entgegentretenden Hemmungen zu einer Kampf- oder Stauungshandlung von höchster Intensität zu gestalten weiß. Indem wir den Kampf nicht wie die bisherige Theorie ohneweiters für den Kern den Dramas erklärten, sondern ihn genetisch aus dem Gegeneinanderwirken zweier Faktoren, von Zielstrebigkeit und Hemmung, entstehen ließen, waren wir genötigt, sein Herrschgebiet im Drama nicht unwesentlich einzuschränken und neben ihm ein zweites Handlungsschema, das der Stauung, zu unterscheiden. Doch auch für die Besprechung der dramatischen Wirkung, für die Erklärung der dramatischen Spannung wird es sich als höchst vorteilhaft erweisen, daß wir den Kampf nicht als etwas Ursprüngliches, Unzerlegbares in den Mittelpunkt des Dramas stellten, sondern daß wir ihn als etwas aus Zielstrebigkeit und Hemmung Gewordenes betrachten lernten.

Wie wirken nun die Darstellung dieses Spieles von Zielstrebigkeit und Hemmung, die Vorführung von Kampf und Stauung auf den dramatischen Genießer? Freilich, sobald wir vom objektiven

[1] II, 3.

[2] Sämtl. Werke (Volksausg. Bd. IV. S. 475, 485).

Digitized by Google

Kunstwerk zur subjektiven Wirkung fortschreiten, scheinen die tiefgehenden Verschiedenheiten, die die Wirkungen desselben Kunstwerks in den verschiedenen Genießern aufweisen, einheitlicher Bestimmung der dramatischen Wirkung ziemliche Schwierigkeiten zu bereiten. Müller-Freienfels gibt zwei Selbstzeugnisse wieder, in denen diese Unterschiede in voller Gegensätzlichkeit hervortreten: »Ich vergesse vollständig, daß ich im Theater bin. Meine eigene bürgerliche Existenz ist mir vollkommen entschwunden. Ich spüre nur noch die Gefühle der handelnden Personen in mir. Bald rase ich mit Othello, bald zittere ich mit Desdemona. Bald auch möchte ich rettend eingreifen.«[1] Und diesem Typus des »Mitspielers« stellt er den Typus des »Zuschauers« gegenüber: »Ich sitze vor der Bühne wie vor einem Bilde. Jeden Augenblick weiß ich, daß die Vorgänge da vor mir nicht Wirklichkeit sind, keinen Augenblick vergesse ich ganz, daß ich im Parkett sitze. Gewiß fühle ich zuweilen einmal die Gefühle oder Leidenschaften der dargestellten Personen nach, aber das ist doch nur Material für mein eigentliches ästhetisches Gefühl. Das ist nie mit den dargestellten Leidenschaften, sondern nur über die dargestellten Vorgänge gefühlt. Dabei ist mein Urteil beständig wach und klar. Mein Gefühl bleibt immer bewußt und klar. Nie reißt es mich mit, und geschieht das doch einmal, ist das mir unsympathisch. Diejenigen Leute, die sich von Liebe und Furcht hinreißen lassen, fühlen ganz unkünstlerisch.«[2] An welches von diesen beiden Zeugnissen sollen wir uns halten, wenn wir die dramatische Wirkung untersuchen wollen? Der »Zuschauer« zwar blickt mit Geringschätzung auf den »Mitspieler« herab, dessen Hingegebenheit er als unkünstlerisch verurteilt. Aber auch ihn reißen die Geschehnisse im Drama manchmal mit, auch ihn nötigen sie ab und zu, ihnen mit Liebe und Furcht zu folgen, nur freilich ist es ihm »unsympathisch«.

Doch schon Goethes Mime fordert vom dramatischen Publikum, »daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse.«[3]

---

[1] Psychologie der Kunst, Bd. I., S. 169.

[2] A. a. O., Bd. I, 170 f.

[3] An Schiller 23. Dezember 1797, Briefwechsel, Bd. I, S. 347.

Digitized by Google

Und auch Schiller verlangt, daß wir als dramatische Genießer fähig sind, »die Person mit ihm (sc.: dem leidenden Subjekt) zu wechseln, unser eigenes Ich seinem Zustande augenblicklich unterzuschieben.«[1] Und wenn die ältere Poetik, von Aristoteles ausgehend und daher überwiegend die Tragödie betrachtend, sich vor allem mit dem »Mitleiden« beschäftigt, so betont die neuere das Mitwollen, Mittun, Mitkämpfen und erweitert so das Mitleiden zu einem vollen, ganzen Miterleben. Die überwiegende Mehrzahl von Zeugnissen läßt erkennen, daß der dramatische Genießer fast durchwegs diesem Typus des »Mitspielers« zuzuzählen ist: »Wir nehmen teil an dem Willen der Ringenden, wir übertragen unsere Liebe zum Leben auf ihn, wir hoffen oder bangen mit ihm, wir sind gespannt auf den Erfolg.«[2] »Wir sind es, die streben und kämpfen, wir, die sorgen und leiden und die schließlich den feindlichen Mächten des Lebens unterliegen.«[3] Und ich glaube also nicht fehlzugehen, wenn ich in der Wirkung, wie sie der »Mitspieler« erlebt, die eigentliche dramatische Wirkung sehe. Diese liegt ganz und gar nicht in der kühlen, überschauenden Betrachtung, mit der der »Zuschauer« dem Drama kritisch und illusionsunfähig gegenübersteht, sie liegt vielmehr allein in der kritiklosen Hingabe an das Werk des Dichters, in dem vollen Miterleben der dargestellten Geschehnisse und Personen, in einem Miterleben, das sich bis zum völligen Verschwinden des eigenen Ichs des Genießers zu steigern fähig ist. Manche Theoretiker, wie Scherer[4] und Valentin[5], sehen in der Rolle den Kern des Dramatischen, das heißt in dem Umstand, daß eine Person auftritt mit der Absicht, für etwas anderes zu gelten; sie bleiben damit im objektiven Drama. Für Nietzsche ist der dithyrambische Tragödienchor ein Chor von Verwandelten und er erblickt in dieser Selbstverwandlung das »dramatische Urphänomen«,[6] einer Kunstübung, füge ich hinzu, in der die Ausführenden zugleich die Genießenden waren. Ich sehe dieses Phänomen der Rolle, der Selbstverwandlung auch im dramati-

---

1 Über die tragische Kunst (Säk.-Ausgabe, Bd. XI, S. 169).

2 Dehmel, Der Mitmensch (Ges. Werke, Bd. IX, S. 21).

3 Schreyer, Die dramatische Kunst Schillers in seinen Jugendwerken, S. 5.

4 Poetik, S. 250.

5 Poetische Gattungen, S. 49 f.

6 Geburt der Tragödie (Werke, I. Abtlg., Bd. I, 1895, S. 60 f.).

Digitized by Google

schen Genießer des vollentwickelten Dramas, der bloß Genießer nicht Ausführender, dennoch durch vollständiges Versenken in fremde Charaktere, durch williges Aufgeben der eigenen Individualität das Drama miterlebend genießt. Ich bin mir wohl bewußt, damit ein Ideal dramatischen Genießens zu schildern, das dem modernen Theaterbesucher mit seiner Empfindlichkeit für die illusionsstörenden Elemente des Theaterbetriebes immer fremder wird. Ihm fehlt eben in vielen Fällen die Illusionsfähigkeit, die Kritiklosigkeit, das Vermögen naiver Hingabe an das Objekt, wie sie Kinder, Künstler, Frauen und naturnähere Völker besitzen.

Auf der anderen Seite scheint auch das dramatische Schaffen durch diese rollenmäßige Selbstverwandlung des Dichters, durch dieses zeitweise fast vollständige Aufgehen in seinen eigenen Geschöpfen gekennzeichnet zu sein. »Die Eigenschaft des dramatischen Dichters scheint es zu sein, sich selbst mit freigebiger Großmut an andere Personen zu verlieren; des lyrischen, mit liebevollem Egoismus alles zu sich herüberzuziehn,« schreibt A. W. Schlegel.[1] Und Wilhelm v. Scholz charakterisiert die erste dramatische Anregung folgendermaßen: »Es findet in ihr ein Gefühl der Identifizierung, der Ichverwandlung statt«,[2] woran ich noch Nietzsches Formulierung ihrer Schärfe und Klarheit wegen schließen will: ». . . man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker.«[3]

Der Dichter nun erleichtert seinerseits dem Genießer diese Selbstverwandlung, diese Einfühlung in seine dramatischen Charaktere. Er stellt uns in den meisten Fällen den sogenannten »gemischten«[4] Charakter vor Augen, der, wie Aristoteles fordert, »sich weder durch eine ganz besondere Tugend und Gerechtigkeit auszeichnet, noch auch durch Laster und Bosheit ins Unglück stürzt, sondern vielmehr nur durch einen (ganz) bestimmten Fehler«.[5] Man denke an Hamlet und Macbeth, an Karl Moor und Wallenstein

---

1 Sämtliche Werke, herausgegeben von Ed. Böcking, 1846 f., Bd. VIII, S. 11, Nr. 35 (Athenäumsfragmente).

2 Das Schaffen des dramatischen Dichters (Zeitschrift für Ästetik, Bd. IX, S. 178 f.)

3 Geb. d. Trag., S. 60.

4 Schiller, Über die tragische Kunst (Säk.-Ausgabe, Bd. XI, S. 177).

5 Poetik, Kapitel XIII, § 3, S. 121.

Digitized by Google

und bewundere die vorausblickende Weisheit des Stagiriten. Diese »gemischten Charaktere« nun besitzen jene Ähnlichkeit mit dem dramatischen Genießer, die schon nach Lessing die Ursache ist, daß die Furcht mit der dramatischen Person nichts anderes ist als »das auf uns selbst bezogene Mitleid«,[1] die auch nach Schiller die notwendige Grundlage jeder Einfühlung ist: »Wie ist es aber möglich, den Zustand eines andern in uns zu empfinden, wenn wir nicht uns zuvor in diesem andern gefunden haben.«[2]

Doch der Dramatiker macht uns seine Gestalten nicht nur ähnlich, er macht sie uns auch sympathisch, um uns dadurch zur Einführung zu veranlassen. Er stattet sie mit körperlichen und geistigen Eigenschaften aus, die wir, wenn wir sie auch nicht selbst besitzen, doch an anderen wertschätzen; er macht sie zu »Helden«. Wir fühlen uns dann mit Lust in diese wertvolleren Charaktere ein, denn wir erleben in dieser Einfühlung diese wertvolleren Persönlichkeiten in uns wollend, handelnd und kämpfend, wir fühlen unser schlechteres Ich dadurch gehoben und geläutert. So trägt der »Held« nicht unwesentlich dazu bei, daß wir uns dem Drama gegenüber »mitspielend« verhalten.

Haben wir somit einen einheitlichen dramatischen Wirkungstypus gefunden, so müssen wir nnu diese Wirkung selbst näher betrachten. Was geht im Genießer vor, indem er mitspielend die Vorgänge des Dramas in seinem Inneren erlebt? Wir haben hier die dramatische Wirkung scharf getrennt zu halten von der tragischen und komischen. Sie entsteht nur durch innerliches Mitmachen derjenigen Vorgänge des objektiven Dramas, die wir oben als kennzeichnend für das Dramatische hervorgehoben haben: durch Einfühlung in die dargestellten Zielstrebigkeiten, durch Miterleben der sich aus ihnen entwickelnden Kämpfe und Stauungen; sie entsteht nicht durch Einfühlung in das aus diesen Kämpfen hervorgehende Leiden der dramatischen Personen oder in ihre sich in diesen Geschehnissen offenbarende Lächerlichkeit.

---

[1] Hamburgische Dramaturgie, 75. Stück (Sämtliche Schriften, Bd. X, S. 102).

[2] Schiller, Über die tragische Kunst, a. a. O., S. 169. — Ähnlich auch Bellermann, Schillers Dramen, Bd. I, S. 17 f. und H. Herzog, Zur Lehre vom poetischen Genießen, S. 23.

Digitized by Google

Wir sehen vorläufig von den zusammengesetzten Schemata des Kampfes und der Stauung ab und betrachten bloß die Wirkung, die die im Drama dargestellten Zielstrebigkeiten in uns hervorrufen. Dadurch, daß wir uns dem dramatischen Kunstwerk gegenüber mitspielend verhalten, daß wir diese Zielstrebigkeiten in uns miterleben, fühlen auch wir uns von ihnen ergriffen, fühlen auch wir uns mit den dramatischen Personen wollend und handelnd. Alle die Willens-, Trieb- und Affekterlebnisse, die die dramatischen Charaktere erfüllen, erleben auch wir in höchster Intensität in unserer eigenen Brust. Suchen wir diese Erlebnisse zu kennzeichnen.

Sie alle sind begleitet von einem Gefühl der Erregung, der Spannung, sie drängen nach außen, suchen sich in körperlichen Bewegungen und Handlungen zu entladen und unterscheiden sich dadurch von den anderen Bewußtseinserlebnissen, von den Empfinden, den Vorstellungen, den Gefühlen. »Dem Willensvorgang als solchen bleibt aber stets jene eigentümliche Verbindung von Erregungs- und Spannungsgefühlen eigen, welche das aus der Selbstbeobachtung allbekannte Bewußtsein der Tätigkeit vermittelt, das wir in Hinblick auf diese Zerlegung selbst als ein komplexes Gefühl der Tätigkeit auffassen können.«[1] Woher stammt nun dieses Gefühl der Erregung der Tätigkeit, dieses Drängen nach äußerer Bewegung? Wille, Trieb, Affekt haben Ursachen, Motive, die im menschlichen Empfindungs-, Vorstellungs- und Gefühlsleben liegen. »Willensmotive« nennt sie Wundt und setzt sie aus Gefühlen und Vorstellungen zusammen«,[2] »treibende Empfindungen« nennt sie Stöhr, der dieses Gefühl des Treibenden, der Erregung auch zu erklären sucht. Diese »treibende« Empfindung unterscheidet sich nach ihm von den anderen Empfindungen, Vorstellungen usw. dadurch, daß ihr ein größeres Quantum von Bewegungsreiz beigesellt ist, der nun natürlich seine Ausleitung in alle möglichen Bahnen sucht. Er kommt auch in die motorischen Bahnen und erzeugt auf diese Weise die Bewegung, die die treibende Empfindung aus dem Bewußtsein löscht und so die Befriedigung des Triebes herbeiführt.[3] Dies ist das Schema der einfachen Trieb-

[1] Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie, Bd. III, S. 229.

[2] A. a. O., Bd. III, S. 224 f., 230.

[3] Stöhr, Psychologie, S. 449.

Digitized by Google

handlung. Ähnlich, nur etwas komplizierter, da hier schon Kollision von zwei oder mehreren Trieben vorliegt, geht die Willenshandlung vor sich[1] und auch der Affekt kommt durch langes Hinausschieben der treibenden Empfindung zustande, wodurch eine Vermehrung des dieselben begleitenden Bewegungsreizes eintritt, der sich dann auf einmal mit aller Gewalt in die loko- und sprechmotorischen Bahnen stürzt und so Affekttaten, Affektreden erzeugt.[2] Wille, Trieb, Affekt, alle diese Bewußtseinserlebnisse zeichnen sich also durch das Vorhandensein eines großen Quantums von Bewegungsreiz aus, in dem ich die physiologische Zuordnung zu den Erregungs- und Tätigkeitsgefühlen erblicke, von denen Wundt spricht. Dieses Vorherrschen einer motorischen Erregung, die Empfindungs-, Vorstellungs- und Gefühlsleben überwältigt und ihm den Charakter des Drängenden, Treibenden, des Erregten und Gespannten aufprägt, ist das eigentliche Kennzeichen dieser menschlichen Zielstrebigkeiten. In ihr sehe ich das unterscheidende Merkmal gegenüber den anderen Bewußtseinstatsachen. Indem also der Genießer die im Drama dargestellten menschlichen Zielstrebigkeiten in seinem Innern miterlebt, entsteht in ihm eine motorische Erregung oder vielmehr: die in ihm fortwährend vorhandene, doch von Empfindungen, Vorstellungen und Gefühlen überdeckte motorische Erregung gewinnt dadurch an Intensität, so daß sie als intensives motorisches Erlebnis zu Bewußtsein kommt. Die Darstellung von menschlichen Zielstrebigkeiten wirkt also motorisch erregend auf den dramatischen Genießer.

Diesen menschlichen Zielstrebigkeiten nun treten im Drama Hemmungen entgegen. Es entsteht Kampf oder Stauung. Wenn sich der dramatische Genießer schon den Willenskundgebungen gegenüber einfühlend verhält, in wieviel höherem Maße geschieht es dann hier. Besonders jeder Kampf ist Gegenstand intensivsten inneren Miterlebens. Die Freude, die Lust am Kampfe, sei es an Hahnen- oder Stierkämpfen oder an Fußballturnieren, wie sie das primitive Volk empfindet,[3] entspringt zum nicht geringen Teil aus dieser intensiven inneren Mittätigkeit der Zuschauer. Und ebenso ist es im

[1] A. a. O., S. 461 f.

[2] A. a. O., S. 457 f.

[3] Vgl. dazu Scherer, Poetik, S. 101.

Digitized by Google

Drama. Der »mitspielende« dramatische Genießer ist immer Partei, das heißt er ist immer in einem der beiden sich bekämpfenden Gegner eingefühlt, er will und kämpft mit ihm, er hofft und bangt für ihn. Aber nicht immer ist es derselbe, nicht immer hat das Publikum einen Helden, dem es durch das ganze Drama hindurch treu Gefolgschaft leistet. Müller-Freienfels macht darauf aufmerksam, daß der Mitspieler nicht nur eine Rolle, daß er oft mehrere im raschen Wechsel durchläuft, ja daß er sogar zur Gegenpartei hinübergerissen wird.[1] Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß viele der Schillerschen Dramen im Grunde zwei Helden besitzen,[2] das heißt also zwei Personen, die uns zum Miterleben ihre Wollungen, Zielstrebigkeiten, Handlungen usw. nötigen. So sagt ja auch Goethe über Sophokles: »Seine Charaktere besitzen alle eine solche Redegabe und wissen die Motive ihrer Handlungsweise so überzeugend darzulegen, daß der Zuhörer fast immer auf der Seite dessen ist, der zuletzt gesprochen hat;« und darin besteht nach seiner Meinung überhaupt das »Leben des Dramatischen«.[3]

Wie nun die Darstellung der einzelnen Zielstrebigkeit im Genießer eine motorische Erregung hervorruft, so erzeugt der Kampf im Zuschauer ein Spiel von motorischen Erregungen, die sich gegenseitig hemmend in den Weg treten. Die Erregtheit unseres motorischen Systems steigert und kompliziert sich, neben dem Gefühle der Erregung, das auch hier eine beträchtliche Verstärkung erfährt, tritt nun auch das Gefühl der Spannung in höherem Maße hervor. Wir kommen damit zu einem Begriff, dessen Wichtigkeit für das Drama man immer wieder hervorgehoben hat. Zwar haben wir es hier noch nicht mit der »Spannung« zu tun, wie wir das Wort im gewöhnlichen und auch ästhetischen Sinne eines gespannten Erwartens zukünftiger Ereignisse gebrauchen, ich fasse es hier zunächst in seiner rein psychologischen Bedeutung als Spannungsgefühl oder Spannungsempfindung und suche deren Auftreten beim Miterleben von Kampf- oder Stauungshandlungen zu erklären. Wundt, der in der modernen

---

[1] Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, Bd. I, S. 169. — Vgl. auch Bytkowsky, Kontemplative und extatische Kunst, S. 35.

[2] Freitag, Technik des Dramas, S. 264.

[3] Eckermann, Gespräche mit Goethe, 28. März 1827. 6. Aufl., herausgegeben von H. Düntzer, 1885, Bd. III, S. 89.

Digitized by Google

Psychologie bekanntlich auf die große Bedeutung der Spannung in unserem psychischen Leben hingewiesen hat, der sie sogar in der Grundform alles seelischen Lebens, in der Apperzeption aufzeigt,[1] gibt für unsere Zwecke wenig Förderliches. Weit mehr nützt uns Lipps, der bei Besprechung des Beispiels mit dem Steine sagt: »Das Gefühl der Bemühung entsteht aus einem Gegensatz und Gegeneinanderwirken zweier Faktoren, nämlich einer aus mir herstammenden und auf Emporhaltung des Steins abzielenden Tätigkeit einerseits und der Gegenwirkung, welche der Stein übt, andererseits.« Und dieses Gefühl der Bemühung setzt er etwas später dem Gefühl der Spannung gleich.[2] Trotzdem also die Spannung als vollkommen einheitliche Bewußtseinstatsache erlebt wird, entsteht sie doch aus dem »Gegeneinanderwirken zweier Faktoren«, ist sie also ebensowenig etwas Ursprüngliches, Unzerlegbares, wie der Kampf im objektiven Drama. Wie dieser aus Bewegung und Gegenbewegung entsteht, so entsprechen auch unserem Gefühl der Spannung als physiologische Zuordnung gegeneinanderwirkende Erregungen unseres motorischen Systems. Und diese in metaphysisch-physiologischer Zuordnung aus motorischen Erregungen konstruierte Genesis des Spannungsgefühls erhärtet sich im Phänomenalen auch dadurch, daß das zu Bewußtsein kommende Gefühl der Spannung in engem Zusammenhang mit dem Erregungsgefühl steht, dessen motorischer Charakter einwandfrei feststeht. So macht Wundt darauf aufmerksam, daß das Spannungsgefühl sehr häufig in Verbindung mit dem Gefühl der Erregung auftritt,[3] nach Büchler hat die Spannung den Charakter »des dunkeln Ausdehnens und Drängens«[4] und Rath nennt sie außerordentlich treffend »verhaltene Bewegung, die erlöst sein will«.[5] Spannungs- und Erregungsgefühle treten als nah verwandte Bewußtseinserlebnisse zueinander. Beide finden sie in motorischen Erregungen ihre physiologische Zuordnung, das Erregungsgefühl in einfacherer, das Spannungsgefühl in komplexerer Art, welcher Unterschied auch im Phänomenalen in den Verschiedenheiten der beiden

1 Grundzüge d. physiol. Psychologie. 6. Aufl. 1910/11, Bd. II, S. 344.
2 Ästethik, Bd. I, S. 172.
3 A. a. O., Bd. II, S. 305.
4 Die ästhet. Bedeutung d. Spannung (Zeitschrift f. Ästhetik, Bd. III, S. 219).
5 Von d. Spannung (Kunstwart, Bd. XXIII., S. 162).

Digitized by Google

Bewußtseinserlebnisse sich zeigt. Die durch das intensive Miterleben der im Drama dargestellten Kampf- und Stauungsvorgänge im Genießer hervorgerufenen oder gesteigerten Gefühle der Erregung und Spannung sind also nichts anderes als eine weitere bedeutende Verstärkung der motorischen Erregung. Die Willenstheorie und die Kampf- oder Konfliktstheorie verlieren ihre für das objektive Kunstwerk bestehenden Verschiedenheiten in psychologischer Betrachtung und Eindrucksanalyse. Darstellung von Wille und Kampf, von Zielstrebigkeit und gegensätzlich zielstrebigem Geschehen, alles das vereinigt sich in seiner Wirkung auf den Zuschauer in der Erzeugung heftiger, komplizierter motorischer Erregung.

Doch wir haben bis jetzt nur vom Kampfe gesprochen; wie verhält es sich mit der psychologischen Wirkung der Stauung? Hier herrscht nur eine einzige Zielstrebigkeit, in die sich der dramatische Genießer einfühlt. Mit dieser will er, mit dieser handelt er, mit dieser kämpft er gegen das ruhende Hindernis an, das sich ihrer Befriedigung entgegenstellt. Auch hier entsteht durch Einfühlung in diese Zielstrebigkeit eine motorische Erregung im Zuschauer, auch hier wird diese Erregung durch das ihr entgegentretende Hemmnis gestaut und so das Gefühl der Spannung hervorgerufen. Wir können also auch in der Wirkung, wie sie die Stauung hervorbringt, diese für die Wirkung von Wille und Kampf so kennzeichnenden Spannungs- und Erregungsgefühle feststellen, d. h. auch die Stauung erzeugt im dramatischen Genießer ein intensives motorisches Erlebnis. Aber ein wichtiger Unterschied zwischen Stauung und Kampf ist doch nicht zu verkennen. Im Kampfe steht Zielstrebigkeit gegen Zielstrebigkeit, jede für sich schon ein motorisches Erlebnis, die dann in ihrem »Gegeneinanderwirken« in uns ein höchst abwechslungsreiches, ewig veränderliches Spiel von motorischen Erregungen hervorrufen. In der Stauung hingegen tritt der ursprünglichen Zielstrebigkeit ein Hindernis entgegen, das zwar als solches bewegt oder ruhend sein kann, das aber keinesfalls im Zuschauer das Gefühl einer Zielstrebigkeit hervorrufen darf. Im Gefühl des Zuschauers tritt in diesem Schema der ursprünglichen Zielstrebigkeit etwas Ruhendes, in sich Unbewegtes, Unzielstrebiges entgegen. Zunächst zwar macht sich diese Unbewegtheit noch nicht allzusehr bemerkbar. Aber je mehr im Verlauf eines solchen »Stauungsdramas« dieses ruhende Hindernis

Digitized by Google

an Größe gewinnt, je mehr es an Festigkeit und Unüberwindlichkeit zunimmt, desto mehr steigert sich der Eindruck jener Unbewegtheit zum Gefühl des Starren, des Lähmenden, des alle Bewegung Erdrückenden. So spricht Walzel mit Recht von der »willenlähmenden Stickluft« der Schicksalstragödie,[1] die ja in den meisten Fällen Stauungsdrama ist. Die Spannung, die durch die Hemmung unserer motorischen Erregung durch einen ruhenden Widerstand hervorgerufen wird, hat in ihren höheren Intensitäten große Ähnlichkeit mit dem von schwerer Last verursachten Druckgefühl; es fehlt ihr fast jedes Erregungsgefühl, das der Kampfspannung diesen vibrierenden, zitternden, aufgeregten Charakter verleiht. So scheiden sich auch in der psychologischen Wirkung die beiden Schemata von Kampf und Stauung, die die Betrachtung der Handlung des objektiven Dramas zu unterscheiden genötigt war.

Doch nicht auf ihren Unterschied kommt es hier für die Erkenntnis der dramatischen Wirkung an, sondern auf das ihnen Gemeinsame. Und dieses besteht darin, daß sowohl Kampf als Stauung den Genießer in eine komplizierte, höchst intensive motorische Erregung versetzen, die im Gefühle stärkster Erregung und Spannung, im intensiven Erleben von Wollungen, Trieben, Handlungen zu Bewußtsein kommt. Freilich nimmt auch hier der Kampf theoretisch betrachtet die bevorzugtere Stellung ein; er stellt sich uns als das reinste motorische Erlebnis dar; denn er allein entsteht aus zwei schon an sich motorischen Faktoren, aus den beiden einander feindlichen Zielstrebigkeiten. In der Stauung dagegen tritt in dem ruhenden Widerstand ein an sich unmotorisches Element der ursprünglichen Zielstrebigkeit entgegen, das nur durch den Umstand, daß es durch seine bloße Existenz die Stärke der ursprünglichen Zielstrebigkeit aufs höchste zu steigern vermag, motorischen Wirkungswert gewinnt. So ist es leicht erklärlich, daß man sie bisher vernachlässigte und nur im Kampfe das Zentrum des Dramas erblickte.

Ich fasse das bisherige Ergebnis zusammen: das Drama stellt eine Handlung dar, d. h. ein zielstrebiges Geschehen, das der Dramatiker durch Betonung von Zielstrebigkeit und Hemmung zu einer Kampf- oder Stauungshandlung gestaltet. Durch die eigentümliche Ver-

[1] Deutsche Romantik, 2. u. 3. Aufl. 1912, S. 153.

Digitized by Google

haltungsweise, die der Genießer dem dramatischen Kunstwerk gegenüber einnimmt und die ich oben als Rolle, als Selbstverwandlung kennzeichnete, erlebt auch dieser in sich diese Zielstrebigkeiten, diese Kampf- und Stauungsvorgänge, d. h. wird auch er in intensive motorische Erregung versetzt. Daraus erklären sich auch die Spannungs- und Erregungsgefühle, die dieses motorische Erlebnis des Genießers begleiten. Ist es da zu gewagt, schon jetzt dramatische Wirkung und motorische Erregung gleichzusetzen und den Satz zu formulieren: dramatisch ist alles, was im Genießer eine motorische Erregung hervorruft, oder zu deren Steigerung und Verstärkung beiträgt? Der weitere Gang der Untersuchung soll diese Frage beantworten.

Das Drama stellt uns mit der Handlung notwendigerweise auch deren Träger, die handelnden Personen, die dramatischen Charaktere vor Augen. Seit Aristoteles »die Zusammenfügung des Verlaufs der Begebenheiten« als das wichtigste Stück der Tragödie erklärt hat,[1] tobt der Streit um Vorrang von Handlung oder Charakter im Drama. Den Schweizern ist der Charakter das Wichtigste in der Tragödie,[2] Lessing dagegen die Handlung,[3] Schiller fühlt den individuellen Charakter im Drama als etwas Retardierendes, die Entwicklung der Handlung Hemmendes und stimmt aus vollem Herzen Aristoteles zu: »Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.«[4] Viele folgen ihm. Doch auf der anderen Seite erhebt sich die gewichtige Stimme Hebbels. Für ihn bildet die Fabel im Drama »wenigstens bei den Neueren ein untergeordnetes Moment«, ist die Behandlung der Charaktere von der »allergrößten Wichtigtkeit«. »Nur dadurch, daß es (sc.: das Drama) uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen . . . . seine

[1] Poetik, Kap. 6, § 9, S. 95/97.

[2] Vgl. Poensgen, Gesch. d. Theorie d. Tragödie von Gottsched bis Lessing. Diss. Leipz. 1899, S. 50 f.

[3] Hamburg. Dramaturgie 38. Stück (Sämtl. Schriften hg. v. Lachmann-Muncker, Bd. IX, S. 343).

[4] An Goethe 4. April u. 5. Mai 1797 (Briefwechsel, Bd. I, S. 234 u. 252).

Digitized by Google

Form und seinen Schwerpunkt gewinnt, ... — nur dadurch wird das Drama lebendig.«[1] Und scheint Hebbel mit dem Hinweis auf Shakespeare nicht tatsächlich im Recht, scheint nicht das ganze germanische Drama und das spanische Lopes und Calderons seine Ansicht zu bestätigen? Und Hebbel bleibt damit keineswegs vereinzelt, es fehlt nicht an Stimmen, die das germanische Drama als »Charakterdrama«, sei es gegen die antike Tragödie, sei es gegen das romanische oder genauer gegen das französisch-italienische Drama abzugrenzen bemüht sind. Aber der dramatische Wert individualisierender Charaktergestaltung ist damit kaum erwiesen. Eben in diesem germanischen Charakterdrama und auch in den dramatischen Dichtungen Lopes und Calderons hat man immer wieder auf starke epische Elemente hingewiesen. Besonders in den Historien Shakespeares, des großen englischen »Bühnenepikers«,[2] aber auch bei deutschen Dramatikern wie Goethe und Grillparzer fand diese Ansicht berechtigte Ausgangspunkte, in der Entstehungsweise des germanischen Dramas ihre historische Begründung. Denn dieses ist nicht aus dionysischem Gefühlsüberschwang heraus geboren, wie das griechische Drama, es entstand, um die Lust des Volkes an sinnlich vorgeführten Bildern und Begebenheiten, um sein Schaubedürfnis zu befriedigen. Trefflich hat v. d. Pfordten in einigen Dramen Shakespeares und Schillers diese nur der Befriedigung der Schaulust dienenden Szenen hervorgehoben und er war es auch, der den engen Zusammenhang zwischen diesem epischen Element im germanischen Drama und der individuellen Charakteristik seiner dramatischen Gestalten nachdrücklich betonte. Aus dem epischen Einschlag dieses Dramas erkläre es sich, daß es ein »Charakterdrama« sei, denn »das epische Element ist es, was die Charaktere individualisiert«.[3] Wir werden später bei der Untersuchung des Epischen dies zu erklären trachten. Hier in diesem Zusammenhang sei nur auf die Beziehungslosigkeit, in dem diese individualisierende, ausführliche Charakteristik in germanischer Dramatik zum Wesen des Dramatischen steht, besonders hinge-

[1] Mein Wort über das Drama (Sämtl. Werke, I. Abt., Bd. XI, S. 4).

[2] So nennt ihn Scholz. Das Drama (Schaubühne, Bd. V, S. 390).

[3] V. d. Pfordten, Werden und Wesen des historischen Dramas 1901, S. 31, 107 f., 110.

Digitized by Google

wiesen. Denn ihre Verkennung erklärt den Irrtum jenes Einteilungstypus, der das Drama als objektive, gegenständliche Dichtung in die Nähe des Epos stellt. Gerade die Eigentümlichkeiten dramatischer Dichtung, die dieser Einteilung zugrunde liegen, die eingehende Charakteristik und Individualisierung der dramatischen Charaktere, erscheinen analysierender Betrachtung als dem Wesen des Dramatischen durchaus fremde Elemente.

Sind somit die Charaktere überhaupt »nichts spezifisch Dramatisches«, so darf wohl gefragt werden: »welches sind dramatische Charaktere?«[1] Die Antwort darauf kann kaum schwer fallen. Wir erkannten oben das Drama als zielstrebiges, zu Kampf oder Stauung gestaltetes Geschehen. Die substantiellen Träger, deren diese Zielstrebigkeiten, diese handelnde und kämpfende Bewegtheit dramatischen Geschehens zu ihrer Bindung in realer Erscheinungswelt notwendig bedarf, das sind diese wollenden, handelnden, kämpfenden Menschen, die sogenannten dramatischen Charaktere. Sie sind die Verkörperer dieser Zielstrebigkeiten, die in wechselvollem Zusammenspiel Kampf- oder Stauungshandlung erzeugen. Und nur als solche besitzen sie Daseinsrecht im Drama, ein um so begründeteres, je leidenschaftlicher und drängender die Zielstrebigkeit in ihnen zum Ausbruch treibt. Nur insofern der Charakter Willensträger ist, hat er dramatischen Wert, nur insofern sich die Charakteristik auf diesen Willen bezieht, ist sie dramatisch berechtigt. Undramatisch ist jede darüber hinausgehende Schilderung, die uns Seiten und Eigenschaften der dramatischen Person zeigt, die zu ihrem zur Handlung drängenden Willen in keiner Beziehung stehen, jede Charaktergestaltung, in der sich die »Existenz«, wie es O. Ludwig nennt,[2] zu breit entfaltet. Der echt dramatische Charakter ist konzentriert wirkende Intensität des Wollens und Begehrens, gegen die alle extensive Zuständlichkeit in den Hintergrund tritt. Da nun der dramatische Genießer sich, wie wir oben sahen, den Personen und Vorgängen des Dramas gegenüber einfühlend, innerlich miterlebend verhält, fühlt auch er sich von dieser Unbändigkeit des Wollens und Begehrens ergriffen, fühlt auch er sich motorisch erregt. Und so trägt auch der dramatische Charakter

[1] Scherer, Poetik, Anhang, S. 302.

[2] Studien, Bd. I. S. 471 f.

Digitized by Google

zur Verstärkung der motorischen Erregung im Genießer bei, freilich durch ein Element, das man ebenso gut zur Handlung rechnen könnte. Die Zielstrebigkeit, die eine Gestalt zum dramatischen Charakter macht, die macht auch jeden Vorgang zur dramatischen Handlung und nicht unzutreffend hat man daher die Charaktere im Drama »Teile der Handlung« oder »Handlungskomplexe« genannt.[1] Fassen wir den dramatischen Charakter auf diese Weise, so würde auch die alte Streitfrage hinfällig; doch nein, diese galt ja nicht dem »dramatischen« Charakter, man wollte episch-individualisierender Charaktergestaltung im Drama die beherrschende Stellung gegenüber der dramatisch wirklich wertvollen Handlung erobern. Und in diesem Sinne gefaßt, vermehren auch wir die Gefolgschaft Aristoteles'. Auch für uns ist die zielstrebige Handlung das Wichtigste im Drama, haben die Charaktere nur als Teile dieser Handlung, als Verkörperer mächtiger Zielstrebigkeiten dramatischen Wirkungswert. Und so tritt die Wirkung, die die Darstellung wirklich »dramatischer« Charaktere im Genießer erzeugt, verstärkend und vertiefend zu der der Handlung. Beide vermitteln uns, indem wir uns ihnen gegenüber einfühlend verhalten, mächtige motorische Erlebnisse, vereinigen sich in der Erzeugung intensiver motorischer Erregung im dramatischen Genießer.

Die dramatische Form.

Wenn ich hier dramatische Form dramatischem Inhalt entgegenstelle, so wird bei der im Gebrauch dieser Worte herrschenden Verschiedenheit eine kurze Begriffsbestimmung nicht zu umgehen sein. Form findet sich nur bei einem aus Teilen zusammengesetzten Ganzen; sie besteht in der Art und Weise der Verbindung dieser Teile zu einem Ganzen. Absolut Einfaches, Unzusammengesetztes ist immer formlos. Daher setzt Kant das in der Erscheinung, was den einzelnen Sinnesempfindungen entspricht, als Materie der Form der Erscheinung gegenüber, welche macht, »daß das Mannigfaltige der Erscheinung in gewissen Verhältnissen geordnet werden kann.«[2]

[1] Perger, System d. dram. Technik mit bes. Untersuchung v. Grabbes Dramen 1909, S. 84.

[2] Kritik der reinen Vernunft (Sämtliche Werke, herausgegeben von Rosenkranz und Schubert, Bd. II, S. 32).

Digitized by Google

Doch nicht immer erzeugt derselbe Gegenstand im Betrachter denselben Eindruck. Wird er z. B. als Glied, als Teil eines größeren Ganzen betrachtet, so wird er selbst in den meisten Fällen als etwas Einfaches, Unzusammengesetztes erscheinen, er wird im Betrachter kein Formgefühl erzeugen, als reiner Inhalt aufgefaßt werden. Steht er uns dagegen selbständig gegenüber, fehlt ihm der Charakter des Teiles, des Gliedes, so zieht er die Aufmerksamkeit des Betrachters in höherem Maße auf sich, seine eigene Zusammengesetztheit tritt hervor, er erscheint ihm als etwas Geformtes. So mag mancher Ästhetiker seufzen: »In gewissem Sinne kann man fast alles ‚Form' und auch fast alles ‚Inhalt' nennen.[1] Doch diese Relativität in der Abgrenzung verschwindet sofort, wen wir vom objektiven Gegenstand auf das subjektive Erlebnis übergehen. Nur die Erlebnisse, die dem Subjekt, als etwas aus einzelnen Elementen Verbundenes, Zusammengesetztes bewußt werden, erscheinen ihm als etwas Geformtes, erzeugen in ihm Formgefühle. Fehlt dieser Eindruck des Verbindens, des Zusammensetzens, so fehlt damit auch jedes Formgefühl. Die formale Wirkung eines Kunstwerkes entspringt also aus der Art und Weise, in der der Künstler die einzelnen Erlebniselemente durch das Medium des objektiven Kunstwerkes hindurch im genießenden Subjekt anordnet, wie er diese zu einem großen, komplizierten Gesamterlebnisse verbindet. Zwei Grundformen der Anordnung dieser einzelnen Elemente sind dabei möglich; ihre Koexistenz und ihre Sukzession, worauf sich die beliebte Einteilung der Künste in Raum- und Zeitkünste gründet.

Die Dichtkunst nun und mit ihr das Drama vermitteln uns durch die Sprache die einzelnen Erlebniselemente in einem Nacheinander, sie gehören zu den Sukzessionskünsten. Alle Wirkung nun, die aus dieser sukzessiven Anordnung der Erlebniselemente entsteht, scheide ich als formale Wirkung von der oben besprochenen inhaltlichen, die sich in dem Erleben der einzelnen Elemente selbst erschöpft.

Doch wie kann reine Sukzession Gegenstand künstlerischer Darstellung sein? Sie ist ja an sich ohne Ende, kommt aus ihrem Wesen heraus niemals notwendig zur Ruhe, sie entbehrt daher der endlichen Begrenzung, die formale Grundbedingung für jedes Kunst-

[1] Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst, Bd. II, S. 19.

Digitized by Google

werk, für jedes ästhetische Erlebnis ist. Wodurch nun findet diese ewige Sukzession ihre Beruhigung, die nicht mechanisch von außen herbeigeführt wird, die mit Notwendigkeit aus ihr selbst heraus entsteht? Nach Lipps ist das sukzessive Entstehen des ästhetischen Objektes nicht ein Kommen und Gehen, sondern es ist ein Hinzutreten von Elementen zu Elementen, mit dem Ergebnis, daß wir schließlich das Ganze simultan in unserem geistigen Besitz haben. „In solcher Weise entsteht für mich etwa die Melodie. Soll dieselbe überhaupt für mich existieren, so muß, wenn ich ihren letzten Ton höre, der erste noch in mir gegenwärtig sein, das heist er muß noch in mir wirken. Und Entsprechendes gilt von dem umfassendsten Kunstwerk oder dem Epos oder dem Drama.«[1] Der Ablauf einer Sukzession ist also für Lipps »ein Werden eines Simultanen« und so fällt für ihn die Sukzession unter den Gesichtspunkt des Simultanen »und demnach die qualitative Einheitlichkeit der Sukzession unter den Gesichtspunkt der qualitativen Einheitlichkeit des Simultanen«.[2] Dadurch also, daß die einzelnen Erlebniselemente nach unserem Erleben nicht sofort aus unserem Bewußtsein verschwinden, daß sie uns infolge des Gedächtnisses als Erinnerung — beides im weitesten Sinne auch für motorische und vasomotorische Erlebnisse zu verstehen — durch längere Zeit bewußt bleiben, ist es möglich, daß die einzelnen Sukzessionsglieder nicht nur nacheinander sind, daß sie auch gleichsam nebeneinander auftreten, daß sich das sukzessive Erleben zum koexistenten wandelt. Und aus der Einheitlichkeit, der Begrenztheit dieses koexistenten Erlebnisses fließt nun die Möglichkeit der Begrenzung der Sukzession, die Möglichkeit ihrer Beendigung. Erst wenn im sukzessiven Erleben diese koexistente Einheitlichkeit erreicht ist, wenn uns das koexistente Erlebnis, das durch die Sukzession in uns entsteht, als ein vollständiges Ganze erscheint, erst dann gelangt die Sukzession zu ihrer natürlichen Beruhigung. So ist es also ein koexistentes, simultanes Element, wodurch die Sukzession zur Ruhe kommt, wodurch sich ihre Unendlichkeit in endliche, einheitliche Sukzessionsabläufe gliedert. Und diese Sukzessionsperioden nun können wohl Gegenstand künstlerischer Darstellung sein.

[1] Ästhetik, Bd. I, S. 25 f.

[2] A. a. O., Bd. I, S. 26.

Digitized by Google

Doch auch deren Darstellung kann auf verschiedene Weise erfolgen. Besonders zwei Darbietungsarten, die für die verschiedene Technik von Dramatik und Epik kennzeichnend sind, sollen im folgenden hervorgehoben werden. Die Sukzession kann schnell und reibungslos ablaufen, das koexistente Gesamterlebnis kann in rascher Folge aus den einzelnen Erlebniselementen entstehen, so daß seine Einheitlichkeit und Vollständigkeit bald erreicht wird und die Sukzession damit ihre Beruhigung findet. Diesem ungehemmten, glatten Sukzessionsablauf können jedoch auch Hindernisse in den Weg treten, bevor er in seiner koexistenten Einheitlichkeit zur Ruhe kommt. Der Verlauf vollzieht sich schwer und schleppend und besonders das Schlußelement, mit dem Vereinheitlichung und Beruhigung eintreten würde, wird immer wieder durch Hindernisse hinausgeschoben. Und diese Art der Sukzessionsdarstellung ist es, die das Drama charakterisiert. Alle seine Sukzessionsperioden von der großen, das ganze Drama umfassenden Handlung bis zu den einzelnen Berichten und Mitteilungen werden uns in dieser gehemmten, Ergänzung und Beruhigung immer wieder verzögernden Weise dargestellt. Doch ehe wir diese im einzelnen verfolgen, soll zunächst die psychologische Wirkung, die diese Darstellung gehemmter Sukzessionsperioden im Genießer erzeugt, betrachtet werden.

Alle Sukzession ist Veränderung; sie besteht darin, daß in ihr Zustände durch andere, von den vorhergehenden verschiedene Zustände abgelöst werden, sie erzeugt dadurch den Eindruck der Bewegung. Und dieser erschöpft sich durchaus nicht im optischen Bilde, in der akustischen Wahrnehmung; jede Bewegungswahrnehmung setzt außer unseren Sinnesapparat unser motorisches System in Erregung.[1] Daher wird jede Wahrnehmung einer Sukzession von unmerklichen Spannungs- und Erregungsgefühlen begleitet, die freilich, solange sich die sukzessive Abfolge hemmungslos vollzieht, selten oder nur in geringer Intensität zum Bewußtsein kommen. Aber sobald sich der glatte Sukzessionsablauf in einen gehemmten verwandelt, wird uns diese motorische Erregung sofort in verstärktem Maße bewußt. Wir brauchen nur einen Satz staccato

[1] Man vergleiche etwa Müller-Freienfels, Poetik, S. 76.

Digitized by Google

mit Pausen zwischen den einzelnen Worten zu lesen,[1] wir brauchen ihn nur vor seinem natürlichen Ende abzubrechen, um diese Spannungs- und Erregungsgefühle sofort in voller Intensität zu erleben. Erst bis die Sukzessionsperiode auf natürliche Weise durch Erreichung der Vollständigkeit des koexistenten Gesamterlebnisses sich beruhigt, finden auch diese durch den gehemmten Sukzessionsablauf in uns erzeugten Spannungs- und Erregungsgefühle ihr Ende. Solange jedoch dies nicht der Fall ist, solange wir uns durch die Anfangsglieder der Sukzession Folgen zu erwarten berechtigt glauben, die sich noch nicht eingestellt haben, solange dauern die Spannungs- und Erregungsgefühle in uns an, erfahren sie durch jede neue Hemmung nur noch eine Steigerung ihrer Intensität. Gespannt und erwartungsvoll blicken wir in die Zukunft, erhoffen von dem Kommenden die notwendige und beruhigende Ergänzung des uns im bisherigen Sukzessionsverlaufe bloß fragmentarisch Dargebotenen.

Woher stammt nun diese starke Steigerung der motorischen Erregung, die für den gehemmten Sukzessionsablauf gegenüber dem glatten so kennzeichnend ist? Die Erklärung ist bald gegeben. Es besteht ja hier auf formalem Gebiete dasselbe Schema, wie wir es bei Besprechung des dramatischen Inhalts kennengelernt haben. Dort entsprach der Zielstrebigkeit im objektiven Drama eine motorische Erregung im Genießer, der im Kampf und in der Stauung eine andere motorische Erregung oder ein ruhender Widerstand hemmend in den Weg trat. Dadurch komplizierte und steigerte sich die motorische Erregung, was in kräftigem Anwachsen der Erregungs- und Spannungsgefühle im Genießer sich spiegelte. Hier entspricht der Sukzession als solcher eine leise motorische Erregtheit, die durch die Hemmungen, die der Dichter ihrem Verlaufe entgegenstellt, gestaut und damit gesteigert wird. Der auf diese Weise eintretenden Komplizierung und Anwachsen der motorischen Erregung ordnet sich auch hier die erhöhte Intensität der Spannungs- und Erregungsgefühle zu.

Wir kommen zur Besprechung einzelner Sukzessionsperioden und ihrer Darstellung im Drama. Als größte, sich durch das ganze dramatische Kunstwerk hindurchziehende tritt uns hier die dramatische

[1] Büchler, Die ästhetische Bedeutung der Spannung (Zeitschrift für Ästhetik, Bd. III, S. 222).

Digitized by Google

Handlung entgegen. Wir lernten sie oben als ein von einer mächtigen Zielstrebigkeit getragenes Geschehen kennen; ihre Einheitlichkeit und Vollständigkeit ist erst dann erreicht, wenn die ursprüngliche Zielstrebigkeit ihre Auswirkung in die Außenwelt gefunden hat oder wenn sie infolge der Unmöglichkeit dieses Auswirkens erloschen ist. Erst wenn sich zum Willen die befreiende Tat gesellt oder wenn diese infolge der ihr entgegentretenden Hindernisse vollkommen unmöglich erscheint, kommt diese Sukzessionsperiode der dramatischen Handlung zur Ruhe. Und dieses Endglied der Sukzession, die äußere Tat oder die unüberwindlichen Hemmungen, weiß nun der Dramatiker immer wieder hinauszuschieben. Er stört den glatten, ungehemmten Verlauf der Sukzession, indem er der Zielstrebigkeit Hemmungen entgegentreten läßt und so deren Ausleitung in das äußere Tun verzögert. Er läßt aber andrerseits auch die der ursprünglichen Zielstrebigkeit in den Weg tretenden Hindernisse nicht gleich in einer Stärke auftreten, die den Ausgang des Kampfes schon im vorhinein als gewiß erscheinen ließe. Immer hält er uns im Zweifel, gestattet uns nie, durch Vorausdeutungen Gewißheit über den Ausgang zu erlangen und auf diese Weise wenigstens vorläufig die koexistente Einheit der Sukzession herzustellen. Die Hemmung hat also neben ihren inhaltlichen motorischen Erregungswert, den wir im ersten Abschnitte besprachen, noch einen formalen; sie verhindert den raschen Ablauf der Sukzessionsperiode der Handlung, sie verwandelt damit den glatten Sukzessionsablauf in einen gehemmten, dessen motorischen Wirkungswert wir kennen lernten. So kann man das Drama auch vom formalen Standpunkt eine »Kette von Retardationen«[1] nennen. Aber diese Retardationen, die als inhaltliche Elemente bewirken, daß wir, uns in dieses Spiel von Zielstrebigkeit und Hemmung einfühlend, in uns eine erregte Kampf- und drangvolle Gegenwart erleben, sie bewirken formal ein erregtes, gespanntes, bald von Furcht verdunkeltes, bald von Hoffnung erhelltes Ausschauen nach der Zukunft. Diese verschiedene zeitliche Färbung der Spannungs- und Erregungsgefühle trennt diese beiden Arten der motorischen Erregung, zu deren Unterscheidung uns die genaue Analyse des objektiven Kunstwerks nötigte, auch im subjektiven Erlebnis des Genießers.

[1] Friedr. Th. Vischer, Ästhetik, Bd. III, S. 1399.

Digitized by Google

Für diese Darstellung der Handlung als gehemmten Sukzessionsablauf brauche ich wohl kaum durch eingehende Analyse Belege zu erbringen; diese formale Analyse fiele ja auch mit der inhaltlichen großenteils zusammen. Eben jene Hemmungen, die in ihrer inhaltlichen Funktion die dramatische Handlung zu einer Kampf- und Stauungshandlung gestalten, verursachen in ihrer formalen einen hemmungsreichen Ablauf der Sukzessionsperiode der dramatischen Handlung, erzeugen dadurch formale Spannung nach der Zukunft. Auch ist diese Tatsache ja schon vielfach von der bisherigen Theorie erkannt und hervorgehoben worden, freilich unter anderem Namen. Es ist das »Werden«, das man immer wieder als echt dramatisch bezeichnete. Und was ist dieses »Werden« anderes als gehemmter Sukzessionsablauf? Daß man sich gedrängt fühlte, es immer wieder an der dramatischen Darstellungsweise zu betonen, zeigt, daß man nicht im raschen, reibungslosen Sukzessionsablauf, in dem sich die einzelnen Elemente schnell zu beruhigter Einheit ergänzen, etwas Dramatisches erblickte, sondern daß man gerade in dem langsamen, hemmungsreichen Entstehen der dramatischen Handlung aus ihren Elementen die dramatische Wirkung erlebte.

Und wie nun die das ganze Drama umspannende Handlung »wird«, d. h. sich in gehemmtem Sukzessionsablaufe vor unseren Augen entrollt, so auch alle anderen Sukzessionsperioden, die im Drama dargestellt werden. Wie hemmungsreich vollziehen sich die einzelnen Aktionen auf der Bühne, wie langsam, von Hemmungen immer wieder unterbrochen, werden uns die für die weitere Entwicklung der dramatischen Handlung gerade wichtigsten Gedanken mitgeteilt, wie kunstvoll weiß uns der Dramatiker bei Berichten von außerhalb der Bühne Geschehenem durch Hinausschieben des letzten entscheidenden Sukzessionsgliedes in wachsende Spannung zu versetzen. So müssen wir in der »Emilia Galotti« nach der Frage des Prinzen bezüglich der Braut Appianis erst einen dreimaligen Redewechsel zwischen dem Prinzen und Marinelli über uns ergehen lassen, muß jener seine Frage dreimal wiederholen, bis Marinelli die durch sie hervorgerufene, durch die Verzögerung der Antwort verstärkte formale Spannung mit der Nennung Emiliens zur Lösung bringt.[1] Wie lange dauert es in der »Wildente«, bis

[1] I, 6 (Sämtl. Schriften, Bd. II, S. 387).

Digitized by Google

wir den Inhalt des Briefes erfahren, den Hedwig vom alten Werle erhält, und der die Tragödie im Hause Hjalmars ins Rollen bringt,[1] wie lange braucht der »Volksfeind«, bis er uns und den Seinen nach Erhalt des Briefes aus der Universitätsstadt seine Arbeiten über die Gesundheitsverhältnisse des Bades und deren niederschmetterndes Ergebnis mitteilt.[2] Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Hebt ja schon O. Ludwig an Shakespeare diesen »Hauptkunstgriff« hervor, »durch Rückhalten des Wortes die Spannung zu steigern«.[3]

Andrerseits aber stellt uns das Drama rasch und unvermittelt in Geschehnisse und Verhältnisse hinein, das »in medias res festinare,« das Horaz dem Epiker empfiehlt,[4] ist vor allem für das Drama charakteristisch. Da treten Personen auf, die sich sofort mit den konkretesten, individuellsten Angelegenheiten beschäftigt zeigen, die von bestimmten Wollungen erfüllt, nach vorgesetzten Zielen strebend und handelnd, sich einführen. Das alles bleibt uns zunächst höchst rätselhaft. Nur ausnahmsweise hilft uns ein Prolog, der uns den Inhalt des Stückes erzählt, über dessen Anfang hinweg, wie in den Dramen Euripides' und Hans Sachs'. Gewöhnlich jedoch kennen wir im Theater im ersten Augenblick nicht einmal die Namen der auftretenden Gestalten, kennen wir eigentlich nur ihre ganz äußerliche Oberflächenerscheinung. Und ebenso rätselhaft sind zunächst die Gespräche der auftretenden Personen:

»Sag mir nur nichts; denn damit kränkst du mich,
daß Jago, du, der meine Börse führte,
als wär sie dein, die Sache schon gewußt.«

Von einem ganz bestimmten Gegenstande handelnd, der uns noch unbekannt, wirken diese Anfangsworte des Othello durchaus fragmentarisch, spannen sie uns auf das Kommende, von dem wir deren aufklärende Ergänzung erwarten. Und so wirkt jede Einführung in medias res; indem sie uns sofort in eine bestimmte Situation versetzt und dabei die Erzeugungsfaktoren dieser Situation,

---

1 IV. Akt. Sämtl. Werke, Volksausg., Bd. IV, S. 391 bis 393.

2 I. Akt., a. a. O., Band IV, S. 198 bis 199.

3 Studien, Bd. I, S. 98 f.

4 Epistolarum lib. II, 3, de arte poetica V., 223.

Digitized by Google

wie Milieu, Vergangenheit und Charakter der daran beteiligten Personen, ja die nächsten Ursachen und Motive derselben vorläufig übergeht, erregt sie in uns eine mehr oder minder heftige Spannung. Freilich diese Spannung blickt nicht mit Hoffnung oder Furcht in die Zukunft, sie frägt nicht: wie wird das enden? Sie wendet den Blick gleichsam nach rückwärts in die Vergangenheit und frägt nach den Gründen, nach den Ursachen des sich gegenwärtig vollziehenden Geschehens. Erst nach und nach werden dann diese im weiteren Verlauf des Stückes nachgeholt; vieles was wir vorerst mit Staunen auf der Bühne geschehen sahen, das uns äußerst sonderbar und rätselhaft schien, bekommt allmählich seine nachträgliche Begründung, das Fragmentarische des ersten Eindrucks und mit ihm die Spannung, in die uns die Einführung in medias res versetzte, verschwindet allmählich. Diese Darstellungsweise des Dramatikers, bei der er das, was der Eröffnungssituation im darzustellenden Geschehen eigentlich vorausgeht, sei es nun temporal oder kausal, erst nach dieser zur Vorführung bringt, bei der er gleichsam in die Vergangenheit zurückschreitet, glaube ich am besten als regressive Darstellungsweise zu bezeichnen. Diese steht zu der später zu erörternden epischen »Progression« in charakteristischem Gegensatz. Doch diese Regression erschöpft sich nun keineswegs in dem Nachholen der zur Erklärung der ersten Szene des Stückes erforderlichen Tatsachen, in der sogenannten Exposition. Beginnt doch jeder einzelne Akt, jede Verwandlung immer wieder mit einer Einführung in medias res; die Handlung ist zwischen Nieder- und Aufgehen des Vorhangs durchaus nicht still gestanden. Man betrachte einmal das Handlungsschema der »Emilia Galotti«, das Spieß seinem Buche beifügt,[1] und man wird erstaunt sein, wie vieles trotz der reichen Handlung, die sich vor unseren Augen auf der Bühne abspielt, noch zwischen die einzelnen Akte fällt; sogar bei wichtigen Szenen, wie der Begegnung des Prinzen mit Emilie in der Kirche, ist das der Fall. Diese Zwischenaktsvergangenheit nun ist der Dichter ebenfalls gezwungen im folgenden Akte nachzuholen, sie zur regressiven Darstellung zu bringen. Diese fortgesetzte Regression dramatischer Darstellung steht im engen Zusammenhang mit der Diskontinuität, der Unstetigkeit, die die Dar-

[1] Die dramatische Handlung in Lessings »Emilia Galotti« . . . Beilage.

Digitized by Google

stellung der dramatischen Handlung beherrscht, denn dadurch, daß der Dramatiker diese nicht im stetigen Fortschreiten darstellt, daß er immer wieder Teile derselben übergeht, ist er genötigt, diese Teile regressiv darzustellen.

Im großen verwendet diese regressive Darstellungsweise das sogenannte analytische Drama. »König Ödipus«, »Der zerbrochene Krug«, »Die Gespenster« sind leuchtende Beispiele. Einen weit in der Vergangenheit liegenden Ereigniskomplex in lebendig erregter und gespannter Gegenwartshandlung zur Darstellung zu bringen, ist das in diesen Stücken zur Lösung gebrachte technische Problem. Am genialsten vielleicht noch in Kleists Lustspiel, dem es gelingt, die durch das andauernde Zurückblicken in die Vergangenheit sich leicht einstellende Starrheit dadurch zu überwinden, daß er vergangenes Geschehen und die regressive Spannung, mit der wir seiner Enthüllung entgegensehen, durch die Bindung an zukünftiges Geschehen — eben die Gestaltung der Situation zwischen Adam und Walter — in lebendigste, zukunftsschwangere Gegenwart verwandelt.

Mögen auf diese regressive Darstellungsweise neben der Lust des Dramatikers an Spannungserregung und -lösung immerhin auch die Bühne und ihre technischen Möglichkeiten nicht ohne Einfluß gewesen sein, so zeigt sich der Selbstzweck der Regression noch deutlicher in sogenannter epischer Dichtung. Der berühmten Mediasres-Regel Horazens folgt fast die ganze Renaissancepoetik. Eine Unzahl von Romanen zeigt die Beliebtheit dieser Einführung; vom »Blitz, Donner und Hagel«-Einsatz, mit dem sich Balacin in Zieglers »Asiatischer Banise« einführt, über den Anfang von Goethes »Lehrjahren«:

> »Das Schauspiel dauerte sehr lange. Die alte Barbara trat einigemal ans Fenster und horchte, ob die Kutschen nicht rasseln wollten«

bis zu den »Buddenbrocks« Thomas Manns:

> »Was ist das. — Was — ist das . . . .« Je, den Düwel ook, c'est la question, ma très chère demoiselle!«

Daß wir es dabei dennoch mit einem dem epischen Wesen fremden Element zu tun haben, hat Riemann erkannt, wenn er sie

Digitized by Google

als »dramatische Einsätze«, als »dramatische Einführungen« bezeichnet.[1] Und so wie diese Einführung in medias res macht sich auch die regressive Darstellung mit ihrer Unstetigkeit und Sprunghaftigkeit in vielen Romanen breit. Besonders der Roman des ausgehenden 18. Jahrhunderts bietet dafür viele Beispiele. Sie zerfallen ja fast alle, wie Riemann treffend ausführt, in einen »rätselschaffenden« und einen »rätsellösenden« Teil. Abstammung und Vorgeschichte der einzelnen Personen werden sorgfältig mit Geheimnissen umgeben, leise, oft widerspruchsvolle Andeutungen dienen nur dazu, die Spannung noch mehr zu steigern, bis sich dann endlich am Schluß des Romans diese Geheimnisse lösen, die Widersprüche verschwinden.[2]

Doch wie erklären sich bei dieser Einführung in medias res, bei dieser dramatischen Regression die starken Spannungs- und Erregungsgefühle? Auch diese Regression ist im Grunde nichts anderes als ein gehemmter Sukzessionsablauf, auch bei ihr werden uns einzelne Elemente einer Sukzessionsperiode gegeben, deren Ergänzung zur koexistenten Einheit der Dichter immer wieder verzögert. Den motorischen Erregungswert dieser Tatsachen haben wir schon oben kennen gelernt. Freilich das Element, das der Dichter uns zunächt zur Darstellung bringt, ist in diesem Falle nicht das Anfangsglied des darzustellenden Geschehens, es ist dessen Mittel- oder gar Endglied, das der Dichter durch regressive Darstellung, d. h. durch allmähliche Vorführung der Anfangsglieder der Sukzessionsperiode nach und nach zur vollständigen Einheit ergänzt.

Wir sind mit unserer Untersuchung der dramatischen Form und ihrer Wirkung zu Ende. Fanden wir in der Sukzession die allgemeine Grundform, in der der Dichter die Erlebniselemente mit Hilfe der Sprache anordnet, so zeigte sich alle dramatische Darstellungsweise im besonderen von dem Grundsatz beherrscht, durch Hemmung des Ablaufes der Sukzession den dieser schon an sich zukommenden motorischen Erregungswert noch beträchtlich zu steigern. So vereinigt sich die aus dem formalen Prinzip fließende motorische Erregung mit der durch Kampf und Stauung in dramatischen Genießer hervorgerufenen inhaltlichen zu motorischen Erlebnissen von höchster Intensität.

[1] Goethes Romantechnik, 1902, S. 25 f., 59 f.

[2] Näheres bei Riemann, a. a. O., S. 92 ff.

Digitized by Google

Dialog — Theater — Tanz.

Wenn sich aus inhaltlicher und formaler Betrachtung des Dramas sein Charakter als motorisches Kunstwerk in voller Klarheit ergab, so soll nur kurz gezeigt werden, daß auch seine äußerste Form, der dramatische Dialog, daß die Art seiner Darbietung durch Schauspieler vor einer versammelten Menge von Zuhörern, daß schließlich auch seine Ursprünge dieser Ansicht keinerlei Schwierigkeiten bereiten, ja sie im Gegenteil nur noch stützen und bekräftigen.

Wir beginnen mit der Erörterung des dramatischen Dialogs. Mit dieser Form der Rede steht das Drama in scharfem Gegensatz zum Epos: in diesem die Einheit des Erzählers, im Drama dagegen die Vielheit der dramatischen Personen. Diese Zersplitterung der Einheit des Erzählers wird verständlich, wenn man erwägt, daß das Drama vorwiegend Kampf ist zwischen verschiedenen einander entgegenwirkenden Zielstrebigkeiten. Um wieviel intensiver ist nun die Wirkung dieses Kampfes, wenn sich die Träger der Zielstrebigkeiten im Dialog wirklich gegenübertreten, wenn hier die vermittelnde Einheit des Dichters verschwindet. Wie schneidende Schwerthiebe durchsausen die kurzen, scharfen Reden und Gegenreden auf den Höhepunkten des dramatischen Kampfes die Luft und versetzen den Zuhörer in atemlose Erregung und Spannung. So wirkt das Aufgeben der Einheit des Dichters, seine Zersplitterung in die dramatischen Personen, die sich im Dialog kämpfend gegenübertreten, durchaus verstärkend auf die inhaltliche motorische Erregung, die der dramatische Kampf im Genießer hervorruft.

Aber noch ein zweites kommt hinzu. Nicht immer ist der Dialog wirklich Kampfrede, nicht immer stehen sich seine Träger feindlich gegenüber. Die Wechselrede am Grabe des auferstandenen Heilands, der Dialog, der sich zwischen Chorführer und dionysischem Chor entspann, waren von jeder Kampfstimmung frei. Und doch änderte sich die Wirkung der dionysischen Chordichtung, als Thespis dem Chor einen Chorführer entgegenstellte und auf diese Weise das monologische Chorlied in einen Dialog verwandelte. Solange diese Trennung noch nicht durchgeführt war, wirkte der Chor als einheitlicher Sprecher auf den Zuhörer. Dieser wußte, daß die Dichtung oder die Feier von diesem Sprecher allein bestritten

Digitized by Google

würde, er wußte, daß ihm nichts Wichtiges folgen würde, kurz er empfand den chormäßigen Vortrag als etwas Ganzes, als eine Einheit. Da trat die Trennung von Chor und Chorführer ein, die Einheitlichkeit des Sprechers war dahin; der Zuhörer wußte beim Sprechen des Chors, daß auch der Chorführer das Wort ergreifen konnte und umgekehrt; er wußte, daß dem Vortrag des jeweiligen Sprechers ein anderer ebenso wichtiger folgen konnte, kurz er empfand den jeweiligen Sprecher als einen Teil. als ein Fragment, als ein Sukzessionselement einer größeren Sukzessionsperiode. Wir kennen die Wirkung dieser Tatsache. Die Ruhe des Zuhörers, die beim Sprechen des einheitlichen Chors geherrscht hat, verschwindet, der Dialog erzeugt formale Spannung auf den kommenden Sprecher, er versetzt uns in formal-motorische Erregung. Zwar bin ich mir bewußt, hier etwas zu übertreiben. Es wäre um jede dichterische Wirkung eines Dramas geschehen, wenn wir statt den Inhalt des Wortes auf uns wirken zu lassen, immer mit Spannung auf den Wechsel der Rede, auf das Einsetzen des anderen Sprechers warteten. Die inhaltliche Wirkung des Wortes selbst ginge ja dabei fast verloren oder würde jedenfalls durch dieses fortwährende Ausschauen nach der Zukunft stark beinträchtigt. So ist das natürlich nicht zu denken. Diese motorische Erregung, die durch die formale Wirkung des Dialogs in uns hervorgerufen wird, verläuft wohl in vielen Fällen halb unbewußt, gibt sich nur in so schwachen Spannungs- und Erregungsgefühlen kund, daß diese in ihrer geringen Intensität uns wohl in einen etwas erregteren und unruhigeren Gesamtzustand zu versetzen vermögen, ohne indes dadurch die Wirkung des Wortes wesentlich zu beeinträchtigen. Wenn diese leise formale motorische Erregung des Dialogs im Drama außerdem in der starken motorischen Gesamtwirkung gar nicht besonders zu Bewußtsein kommt, so wird sie dagegen sofort bemerkbar, wenn uns in epischer Dichtung Dialogstellen begegnen. Ich glaube bei mir die Beobachtung gemacht zu haben, daß ich diese unwillkürlich in etwas rascherem Tempo lese, das sich erst verlangsamt, wenn der fortlaufende Vortrag des Erzählers wieder einsetzt.

So tritt der inhaltlichen motorischen Wirkung, die der Dialog als die der Kampfdarstellung angemessenste Form der dichterischen Rede in uns erregt, noch diese aus dem formalen Prinzip ent-

Digitized by Google

springende motorische Erregung an die Seite. Der Dialog stellt sich uns somit als die adäquateste sprachliche Form des motorischen dramatischen Kunstwerks dar.

Wir kommen nun auf die Art der Darbietung des Dramas zu sprechen. Die dramatische Aufführung ist vor allem dadurch gekennzeichnet, das nicht ein einzelner sie genießt, sondern daß sie auf eine große Masse von Zuschauern zu wirken bestimmt ist. Nun und der einzelne ist nicht mehr derselbe, wenn er in den Verband großer Gruppen tritt; sein psychisches Leben ist im Zusammenhang mit der Masse gewissen Veränderungen unterworfen, Massen- und Individualpsyche unterscheiden sich in mannigfacher Hinsicht. Le Bon[1] hat sich der Aufgabe unterzogen, die »psychologie des foules« zu erforschen. Wenn er die gesteigerte Stuggestibilität, die Leichtgläubigkeit, die die Menge im Vergleiche zum Einzelindividuum kennzeichnet, hervorhebt, wenn er von einer Vernichtung der bewußten Persönlichkeit und dem Vorherrschen des Unbewußten spricht und das Individuum, das in der Menge aufgegangen ist, einen Automaten nennt, den sein Wille nicht mehr leite, so ist es klar, daß durch diese Veränderungen die motorische Einfühlung des Genießers in die dramatischen Personen, seine Selbstverwandlung, deren Wichtigkeit für die dramatische Wirkung wir ja kennengelernt haben, wesentlich gefördert werden. Wenn er dann weiter die Impulsivität der Masse, ihre Beweglichkeit und gesteigerte Reizbarkeit betont, kann man kaum umhin, in diesen Eigentümlichkeiten Symptome einer gesteigerten Erregungsfähigkeit des motorischen Systems zu sehen, die die in motorischer Erregung liegende Wirkung des Dramas außerordentlich begünstigt. So bereitet diese Art der Darbietung, wie sie das Theater mit sich bringt, durch die Veränderungen, die die Individualpsyche im Massenverband erleidet, dramatisch-motorischer Wirkung den günstigsten Boden.

Freilich ein anderer Faktor, der im Theater von großer Wichtigkeit ist, scheint diesem motorischen Charakter des Dramas zu widersprechen. Es ist die Wirkung, die vom Bühnenbilde, den Gestalten und Gebärden der Schauspieler ausgeht und die auf den ersten Blick rein optischer Natur zu sein scheint. Man hat daher oft die Gesetze der Malerei auf die Gestaltung des Bühnenbildes anzu-

[1] Gustave Le Bon, Psychologie des foules, 1895, S. 27, 28, 20, 25 u. 26 f.

Digitized by Google

wenden gesucht. W. v. Humboldt rühmt »die malerische Schönheit der Stellungen und Bewegungen Talmas«[1] und in welchem Sinn Goethe als Theaterleiter wirkte, ist bekannt.[2] Doch es fehlt nicht an Stimmen, die gegen diese Übertragung von Gesetzen der bildenden Kunst auf das entschiedenste Protest erhoben. Man hat auf all die Mängel hingewiesen, die dem Bühnenbild anhaften, wenn man es wirklich als Bild betrachten wollte, und vor allem den Widerspruch hervorgehoben, der zwischen der auf anschauliche Wirkung abzielenden Malerei und der Bewegtheit des Bühnenbildes besteht. Und so mußten sich auch die Bestrebungen des Münchner Künstlertheaters, dieser äußersten Ausgestaltung der »Malerbühne«, schärfsten Widerspruch gefallen lassen, obwohl Fuchs selbst in der Theorie die Übertragung der Gesetze der Malerei auf die Gestaltung des Bühnenbildes verurteilte und den Stil der Bühne als einen »Stil der Bewegung« festlegte.[3] Und damit ist er völlig im Rechte; denn nicht der optische Eindruck des Bühnenbildes ist die Hauptsache, sondern wiederum die motorische Erregung, die es im Zuschauer hervorruft. Freilich die motorische Wirkung des dekorativen Teiles des Bühnenbildes ist bald erschöpft. Verwendung motorisch erregender Farben und Farbenkontraste, bewegte Linienführung ist alles, was Inszenierungskunst in dieser Hinsicht leisten kann. Aber das Bühnenbild hat auch einen bewegten Teil, der wohl motorischen Wirkungswert besitzt: die Schauspieler. Wirkt jede körperliche Bewegung derselben unwillkürlich motorisch erregend, so um so mehr die schauspielerische Gebärde, die Ausdrucksbewegung, Kundgabe einer Innerlichkeit in sichtbarem, körperlichem Geschehen ist. Und je besser der Schauspieler, desto mehr werden alle seine Bewegungen notwendiger Ausdruck seines Innern, desto suggestiver, zur Nachahmung zwingender werden sie für den Zuschauer. Und bei dieser innern Nachahmung der Gebärden durch den dramatischen Genießer hat es nicht sein Bewenden. So wie die innere Zuständlichkeit in der dramatischen Person aus sich heraus die spezifische Gebärde erzeugt, so ruft die von uns innerlich mitgemachte Bewegung auch

---

[1] Über die französ. tragische Bühne (Gesamm. Schriften, hg. v. d. kön. preuß. Akad. d. Wissensch., I. Abt., Werke, II., S. 378 u. 379).

[2] Vgl. Tornius, Goethe als Dramaturg, 1909, bes. S. 146.

[3] Georg Fuchs, Schaubühne d. Zukunft (Das Theater, Bd. 15), S. 52 u. 96.

Digitized by Google

wieder die dazugehörige Innerlichkeit hervor.[1] So entsteht in der Gebärdensprache des Schauspielers dem Dichterwort eine nicht zu unterschätzende Helferin; sie erleichtert uns die Einfühlung in die dramatischen Personen, sie hilft mit, auch in uns die Zielstrebigkeiten, Kampf- und Stauungskomplexe zu erzeugen, als deren Ausdruck sie von den Schauspielern geprägt wurde, sie fördert also ebenfalls die in motorischer Erregung gelegene Wirkung des vor uns sich abspielenden dramatischen Geschehens.

Endlich soll noch ein letztes Argument für den motorischen Charakter des Dramas ins Treffen geführt werden: sein enger entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang mit dem Tanz. Die Ursprünge des Dramas liegen bei den meisten Völkern in mimetischen Tanzspielen, die wir noch heute bei Naturvölkern beobachten können. Im Tanze finden wir ja auch das für die dramatische Kunst so kennzeichnende Aufgeben der eigenen Persönlichkeit, das Verschwinden des Ichs, das in dem durch die Bewegungen hervorgerufenen Körpergefühl mehr oder minder vollständig untergeht. Der Weg zum Phänomen der Rolle ist nicht mehr weit: macht der Selbstzweck der Bewegung dem mimetischen Prinzip Platz, so wird der Tänzer zum Schauspieler, der eine »Rolle« durchführt, der Tanz zur Pantomime. Kommt nun auch noch die Sprache als Ausdrucksmittel den anderen Ausdrucksbewegungen zu Hilfe, so ist damit die dramatische Darstellung eigentlich schon erreicht. Daß der Tanz nun eine durchaus motorische Kunst ist, kann wohl kaum ernstlich bezweifelt werden. Von selbst versteht sich dies ja für den Tänzer. Aber auch der Zuschauer genießt die Tanzproduktion erst in richtiger Weise, wenn er über das bloß optische Bild hinaus die Bewegungen der Tanzenden in allen Gliedern mitfühlt, wenn deren Rhythmen in ihm widerschwingend, die Hemmungen und Verzwicktheiten seines alltäglichen Körpergefühls in wohltuender Harmonie oder selbstvergessener Extase untertauchen lassen. Auch für ihn ist also die harmonische oder gesteigert rauschartige Reizung seines motorischen Systems das Wesentliche beim Tanzerlebnis. Seine Verwandtschaft mit dem Zuschauer des Dramas tritt klar hervor. In beiden entstehen intensive, hochwertige motorische Erlebnisse,

[1] Vgl. dazu Lipps, Ästhetik, Bd. I., S. 133.

Digitized by Google

in denen sich die Gattungseigentümlichkeiten objektiven Kunstgeschehens als Wirkung realisieren.

Ein gewichtiger Einwand ist noch zu widerlegen. Wir sehen die dramatische Wirkung in einer motorischen Erregung, wir sehen sie in den im Genießer hervorgerufenen Wollungen, inneren Handlungen und Kämpfen, kurz in einem zielstrebigen Erlebnis, das das Drama in der Brust des Zuhörers erzeugt. Aber ist denn dieses innere Erleben von Zielstrebigkeiten überhaupt noch ein ästhetisches Erlebnis, steht es denn nicht in Widerspruch zu Kants berühmtem Satz vom »interesselosen Wohlgefallen«?[1] Diesem folgt doch die ganze maßgebende Ästhetik des 19. Jahrhunderts von Schopenhauer[2] bis zum jungen Nietzsche,[3] der dann später freilich den »ausgehängten Willen« Schopenhauers ein »skandalöses Mißverständnis« nennt.[4] Und doch macht auch neueste Ästhetik sich nicht frei von ihm. Volkelt zwar erkennt den Widerspruch, in dem diese Theorie der ästhetischen Willenlosigkeit zu den Tatsachen steht, wenn uns der Dichter Personen darstellt, die nicht nur von Stimmungen und Gemütsbewegungen erfüllt sind, sondern die auch in »Wünschen, Begehrungen, Vorsätzen, Entschlüssen und Taten leben« und die so den ästhetischen Genießer nötigen, auch »Strebungen, die unmittelbar auf Verwirklichung losgehen, in sich zu vollziehen«.[5] Aber dies nötigt ihn keineswegs, diese Theorie der ästhetischen Willenlosigkeit aufzugeben; er sucht durch ein Kompromiß über diese Schwierigkeit hinwegzukommen, indem er die Strebungen, die sich im ästhetischen Genießer vollziehen, als bloße Reproduktion, die dieser außerdem noch in den ästhetischen Gegenstand projiziert, so daß die Strebung nicht zu seinem praktischen Ich, sondern zu dem ihm gegenüberstehenden Menschen gehört und auf diese Weise den Charakter »relativer

---

[1] Kritik d. Urteilskraft, § 2 u. § 5 (Sämtl. Werke, Bd. IV, S. 47 u. 53).

[2] Welt als Wille u. Vorstellung, Bd. I, § 38 (Sämtl. Werke, Bd. II S. 230). Vgl. auch Parerga u. Paralip, Kap. 19 (Werke, Bd. IV, S. 448 ff.).

[3] Geb. d. Tragödie, S. 44, 48.

[4] Wille zur Macht (Werke, Bd. XV, S. 381).

[5] Ästhetik, Bd. I, S. 510.

Digitized by Google

Willenlosigkeit« erhält.[1] Wir, die wir im Verschwinden des psychologischen Ichs in der Rolle, in der Selbstverwandlung, in diesem vollständigen Einswerden des ästhetischen Genießers mit den Gestalten des Dramas das dramatische Grundphänomen erblicken, können diesem Kompromiß mit seiner künstlichen Scheidung von Genießer und künstlerischem Objekt unmöglich beipflichten Müssen wir deshalb das von uns als Rolle gekennzeichnete Verhalten des dramatischen Genießers als unästhetisch bezeichnen, fallen etwa die in diesem sich vollziehenden heftigen motorischen Willens- und Kampferlebnisse aus dem Bereich ästhetischen Erlebens?. Keineswegs. Hamann hat darauf hingewiesen, daß es nicht angeht, ein Objekt, ein Geschehen, ein Erlebnis je nach seiner Qualität als ästhetisch oder unästhetisch zu bezeichnen, wie es ja in der Theorie der ästhetischen Willenlosigkeit tatsächlich geschieht. Er sucht die Abgrenzung zwischen ästhetischem und außerästhetischem Lebensgebiet aus rein formalen Gesichtspunkten zu gewinnen und gelangt so zu seinem »Gesetz der Isolation.«[2] Nur die Beziehung, bezw. die Beziehungslosigkeit, mit der ein Erlebnis im Zusammenhang des einzelnen Menschen auftritt, macht es zu einem ästhetischen oder unästhetischen. Seine Loslösung aus dem sonstigen alltäglichen Lebenszusammenhang des ästhetischen Genießers bewirkt allein, daß dieses Erlebnis für ihn zu einem ästhetischen wird. Die Qualität desselben ist dabei vollkommen gleichgültig. Die Isolation ist einziges und konstitutives Merkmal des ästhetischen Erlebnisses. Der oben angeführte Widerspruch verschwindet; auch das Erleben von Wollungen, Handlungen, Kämpfen ist nach dieser Theorie keineswegs als unästhetisch zu bezeichnen. Denn diese Zielstrebigkeiten, die durch Einfühlung in die Vorgänge und Personen des Dramas in uns aufsteigen, treten aus unseren sonstigen Lebenszusammenhängen vollkommen heraus, erfüllen also das Gesetz der »Isolation«. Damit wird auch dieser Einwand hinfällig, den etwa strenggläubige Ästhetik gegen die Theorie des Dramas als eines motorischen Kunstwerks hätte machen können.

Wir sind am Ende unserer Untersuchung über das Dramatische angelangt. Schritt für Schritt hat sich uns die vorläufige Vermutung,

[1] Ästhetik, Bd. I, Seite 510 f.

[2] Ästhetik (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 345 1911, S. 13 f.).

Digitized by Google

der wir am Ende des Abschnittes über die dramatische Handlung Raum gaben, zu unumstößlicher Gewißheit gefestigt. Als völlig einheitliches Kunstwerk steht nun das Drama vor unseren Augen. Alle seine Gattungseigentümlichkeiten, die in der bisherigen Theorie mehr oder minder zufällig nebeneinander standen, treten jetzt in innige Beziehung, erhalten einen festen Zusammenhang. Denn sie alle vereinigen sich in der Erzeugung eines intensiven motorischen Erlebnisses im dramatischen Genießer, sie alle besitzen motorischen Wirkungswert. Damit fällt auch der Additionstypus der Romantik. Im Drama, das in seiner Wirkung eine durchaus ursprüngliche Seite menschlicher Erlebnisfähigkeit in Erregung versetzt, das andrerseits eben diesem ursprünglichen, in höchster Intensität vor sich gehenden motorischen Erlebnisse im dramatischen Dichter sein Dasein verdankt,[1] ist kein Platz für die Vereinigung von Epik und Lyrik, es stellt sich uns als ein einheitliches, durchaus ursprüngliches motorisches Kunstwerk dar.

Das Epische.

Der epische Inhalt.

Wieder steht dichterisch-schöpferischer Geist vor der Unendlichkeit psychischen und physischen Weltgeschehens und Weltseins, wieder sucht er in ihm Gegenstand, Stoff, Substanz für seinen Ausdrucks- und Gestaltungswillen. Doch mit ganz verschiedenen Organen ergreifen Epiker und Dramatiker die Welt. Diesem ist sie vor allem motorisches Erlebnis. Er sieht in ihr das Wollen, Handeln und Kämpfen, das Siegen und Unterliegen, er fühlt sich in diese Dynamik der Welt hineingerissen, bis ins Innerste von ihr erschüttert. Und beachtenswert und für das Wesen dramatischer Kunstform von größter Wichtigkeit ist es dabei, wie enge Grenzen der motorischen Erlebnisfähigkeit des Menschen im extensiven Sinne gesetzt sind. Es ist nur immer ein Wille, den wir gleichzeitig mit aller Energie verfolgen können, es ist — um zum dramatischen Kunstwerk zurückzukehren — nur immer ein Kampf- oder Stauungsgeschehen, das wir wirklich in höchster motorischer Einfühlung und Erregung in uns miterleben können. Das intensive Erleben einer zweiten, zur ersten vollständig

[1] Vgl. unten S. 95.

Digitized by Google

beziehungslosen Handlung wäre uns in diesen Augenblicken vollkommen unmöglich. Für diese extensitätslose Intensität des motorischen Erlebnisses ist auch das dramatische Phänomen der Rolle, dieses Sichversenken in einzelnes, gänzlich isoliertes, individuell gebundenes Geschehen außerordentlich kennzeichnend. Und diese in extensiver Beziehung so engbegrenzte motorische Erlebnisfähigkeit führt den dramatischen Dichter notwendig zur Konzentration. Denn Konzentration ist die Negation aller Extensität, ist — um gleichnisweise zu sprechen — vollkommen linear in den Raum hineinwirkende Kraft. Ein scharf umgrenztes Stück Weltgeschehen, eine einzige inner- und zwischenmenschliche Handlung reißt der Dramatiker aus dem Weltzusammenhang heraus, gestaltet es in völliger Konzentration auf dieses einzelne, isolierte motorische Geschehen unter Verzicht auf jede Extensität zum Kunstwerk intensivsten motorischen Erlebens.

Ganz anders der Epiker. Sein Welterleben ist nicht fieberhaft erregtes, distanzlos mit der Welt verschmelzendes Mitwollen, Mithandeln, Mitkämpfen, es ist ruhige, besonnene, freie, Abstand wahrende Weltschau. Schauen, Schauen, inneres und äußeres Schauen, das ist die wahre Leidenschaft des Epikers. In dieser Schau des ihn umgebenden psychischen und physischen Weltgeschehens und Weltseins, in der Schau der in seiner schöpferischen Phantasie aufsteigenden Bilder und Gestalten erlebt er zu tiefst die Welt und sich selbst. Und in dieser Schau bemächtigt er sich ihrer in ganz anderer Weise als der Dramatiker. Denn dieses Schauen führt ihn seiner psychologischen Natur gemäß zu der dem Dramatiker verschlossenen Extensität. In ihren Steigerungen gehen dramatisches und episches Erleben der Welt in geradezu entgegengesetzter Richtung. Steigert sich das motorische Erlebnis, so verliert es an Extensität, wird konzentrierter, linearer; steigert sich das schauende, das epische Erleben, so wird das Schauen extensiver, immer mehr Objekte und Gebiete psychischer und physischer Welt umfassend. Die Intensivierung des epischen Erlebens geschieht durch ein Wachsen im extensiven Sinn; es strebt in seiner höchsten Steigerung seiner Natur gemäß nach Totalität. Und so reißt der Epiker nicht wie der Dramatiker ein engumrissenes Stück als Stoff seines dichterischen Gestaltens aus dem Weltgefüge heraus, denn sein Stoff ist ja die Welt selbst, die Welt im erhabensten Sinn dieses

Digitized by Google

Wortes, der Kosmos, das All. Und so sucht er nicht im Drang nach Konzentration die Wirkung des epischen Kunstwerks zu steigern, sondern im Streben nach Extensität, nach Totalität des von ihm zur Darstellung gebrachten Weltgeschehens und Weltseins. Das »Gesetz der Totalität« beherrscht schon nach W. von Humboldt die epische Poesie.[1]

In zwei Richtungen nun ist dieses »Gesetz der Totalität« in epischer Dichtung wirksam, auf zweierlei Arten, die eigentlich dasselbe sind, nur verschiedenen Betrachtungsstandpunkten sich unterscheidend, wie die zwei Seiten eines Teppichs. Zunächst im Streben des Epikers, den Umfang der von ihm dargestellten Welt möglichst zu erweitern. Soweit er vermag, zieht epischer Dichtergeist den Umkreis seiner Darstellung. Er strebt hinaus über Erde und Menschen, er neigt zu mythologischer und kosmischer Poesie. So entrollt uns Homer in fast übermenschlicher Totalität ein Bild griechischen Lebens, griechischer Kultur, des griechischen Kosmos. Wie er neben Hesiod den Griechen ihre Götter schenkte, wie er in seiner Unerschöpflichkeit den späteren Tragikern Stoff auf Stoff bot, so ist er auch für uns ein wundervoller Orbis pictus des alten Griechenland. Und bleiben andere Epiker wohl in menschlichen Regionen, so geben sie doch in diesem Gebiet ein Bild von ungeheurer, einzelnem Geist schwer faßbarer Weite des Seins und Geschehens. Das Beispiel Tolstois drängt sich hier auf. In dessen Werken lebt wirklich »ein ganzes Volk, es fehlt nicht eine einzige Schicht in seinem Dasein. Da steht der Zar inmitten seines Hofes, die Generale mit ihrem Stabe und die Staatsmänner um ihn; da sprechen die Gutsherren, die großen, die mittleren, die kleineren, alle mit ihrer ganzen Umgebung der Frauen, Kinder, Verwandten und Freunde, da arbeitet die Bauernschaft, da mühen sich die Dienstboten«.[2] Freilich, wo dichterische Schöpferkraft fehlt, wo bloßes Schriftstellertalent sich der Welt in epischer Dichtung bemächtigen will, da entsteht statt lebendigem Abbild ein ungeheures Magazin der Zeit, wie in den Romanungetümen des jungen Deutschland. Doch auch in Gutzkows, von Sues Romanen angeregten Konzipierung des »Romans des Nebeneinander«, mit dem er den ihm

[1] Über Goethes Hermann und Dorothea, S. 284.

[2] Kühnemann, Vom Weltreich des deutschen Geistes, 1914, S. 390.

Digitized by Google

zu wenig extensiven Roman des Nacheinander verdrängen wollte, zeigt sich, wenn auch in gedankenhafter Abgeblaßtheit, das epische Grundgesetz der Totalität wirksam.

Und die andere Seite dieses Totalitätsstrebens des Epikers ist es nur, daß er bei relativ engerer Begrenzung der von ihm dargestellten Welt in diesem kleineren Kreis ungeahnten Reichtum entfaltet. Die Totalität wendet sich gleichsam nach innen, sie wird — wenn das zu sagen erlaubt ist — intensive Totalität, sie wird zur Dichte, zur Fülle. Gottfried Keller ist das typische Beispiel. Die äußere Extensität seines Weltbildes reicht bei weitem nicht an die des Tolstoi'schen heran. Man vergleiche nur in dieser Hinsicht die beiden Hauptromane, den »Grünen Heinrich« mit »Krieg und Frieden«. Hier das Schicksal mehrerer Familienkreise, verknüpft mit welthistorischen Ereignissen, eine Zeit- und Weltschau von grandioser Objektivität und Weite des Blicks. Dort die Lebensgeschichte eines einzigen »Helden«, in linearer Entwicklung durch verschiedene Lebenskreise hindurchgeführt, die in subjektiver Beziehung und Beschränkung auf diesen Helden ausgewählt und geschildert werden. Und doch: der Eindruck bei Keller ist kaum ärmer als der bei Tolstoi. Die unendliche Fülle, die Unerschöpflichkeit, mit der er diesen engeren Darstellungskreis erfüllt, der Reichtum an Einzelzügen, Motiven, Episoden und Gestalten bewirkt eine subjektive, eine »relative Totalität«,[1] in der dieser enge Kreis für den Leser in Erscheinung tritt. Und wie diese Dichte und Fülle, diese intensive Totalität in der Vorführung ganz kleiner objektiver Seins- und Geschehenskomplexe sich auswirkt, das zeigt die Art, in der der Epiker das menschliche Individuum, den einzelnen Charakter darzustellen pflegt. Hier ist der Kreis objektiver Realität ein ziemlich eng gezogener, und so versucht der Epiker in seinem Totalitätsdrange ihn möglichst restlos auszuschöpfen, schlechthin alles zur Darstellung zu bringen. Im Drama war der Charakter nur verkörperte, zu höchster Intensität gesteigerte, extensitätslose Zielstrebigkeit, er war von schneidender Einseitigkeit, einer Hypertrophie des Wollens und Begehrens; alle Charakterzeichnung nur der Motivierung dienend, äußerst knapp, alle Details vernachlässigend und — hier zeigen sich interessante

[1] R. M. Meyer, Die deutsche Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Volksausgabe, 1920, S. 503.

Digitized by Google

Zusammenhänge zwischen Dichtungsgattung und Stil — zur Typisierung neigend. Dem epischen Dichter dagegen ist der menschliche Charakter Mikrokosmos, eine gerundete, allseitig durchgebildete Welt im Kleinen, die er uns in der Totalität sukzessiven Werdens und Entwickelns, in der Totalität koexistenter Charakteranlage vor Augen stellt; die epische Charakteristik in ihrer individualisierenden Ausführlichkeit, ihrer Unerschöpflichkeit an eigengestaltenden Einzelzügen, ihrem feinen Sinn für Differenzen und Nuancen des menschlichen Lebens und — um auch hier wieder den Zusammenhang zwischen Gattung und Stil zu betonen — in ihrer Tendenz zum Realismus, der mit dem Totalitätsstreben des Epikers aufs engste zusammenhängt, der Art des Dramatikers durchaus entgegengesetzt. Aber menschliche Charaktere sind noch lange nicht letzte Elemente der Welt. Und je weiter wir hier fortschreiten zu immer kleineren, enger begrenzten Seins- oder Geschehenskomplexen, desto anschaulicher tritt diese epische Neigung nach restloser, erschöpfender Darstellung der Realität hervor. Der Waldspaziergang des Herrn Tiburius bei Stifter, der chinesische Tempel der Züs Bünzlin bei Keller, relativ winziges Geschehen und Sein werden uns in fast totaler, restloser Ausführlichkeit geschildert. Die Neigung des Epikers zu langen, ausführlichen Schilderungen ist nur der Ausdruck für sein sich auf kleinstem Gebiet auswirkendes Streben nach Totalität.

So erklären das epische Welterlebnis des Schauens und die Gesetze seiner Steigerung, die in wachsender Extensität, im Streben nach Totalität wirksam werden, mannigfache Eigentümlichkeiten epischer Dichtkunst. Aber daß der Epiker die Welt vor allem im Schauen erlebt, prägt sich auch noch in einem zweiten epischen Grundgesetz aus. Goethe setzt den »außer sich wirkenden Menschen« des Epos dem »nach innen geführten« des Dramas gegenüber, fordert für das Epos Unternehmungen von einer gewissen »sinnlichen Breite«.[1] Sinnlichkeit, auf das höchste gesteigerte Anschaulichkeit, was ist das anderes als wieder Intensivierung des epischen Schauerlebens? War die eben besprochene Steigerung desselben durch die Tendenz nach Totalität, nach Reichtum vor allem eine Intensivierung in gegenständlicher, materieller Beziehung, so bedeutet dieses Streben

[1] An Schiller, 23. Dez. 1797, Briefwechsel, Bd. I, S. 346.

Digitized by Google

nach sinnlicher Anschaulichkeit eine qualitative Steigerung des epischen Schauens. Der Epiker will nicht nur viel, viel, alles sehen, er will es schauen, schauen in seiner lebendigsten sinnlichen Existenz. So drängt die Darstellung der sinnlichen Außenseite des Weltgeschehens und Weltseins neben gedankenhaftem Bericht von Innerlichkeiten in epischer Dichtung bedeutend hervor. Homer berichtet uns nicht bloß, »wie seine Helden hassen, lieben und kämpfen, sondern auch, wie sie die Sohlen anlegen und über das Unterkleid den Mantel werfen, er zählt uns alle Stücke der ehernen Rüstung auf, von den Beinschienen bis zum Haarbusch des Helms, ebenso alle Polster und weicheren wollenen Teppiche des Bettes«.[1] Schlachten und Reisen sind, wie schon Goethe erwähnt, geeignete Objekte epischer Darstellung; die Belagerung von Troja, die uns Homer in klarer Plastizität vorführt, die Kämpfe um Karthago, die Flaubert in Farben und Licht glitzernd schildert, die Irrfahrten des Odysseus des Herzogs Ernst, die Robinsonaden des 18. Jahrhunderts bestätigen Goethes Wort. Auch in der Schilderung heimatlicher oder exotischer Urnatur bei Stifter und Sealsfield, in Kellers Neigung, uns malerische Feste und Umzüge vorzuführen, in seiner Vorliebe für Aussichten[2] kommt diese Freude an der sinnlichen Schönheit und Mannigfaltigkeit der Welt zu überzeugendem Ausdruck.

Freilich ein wichtiger Teil epischer Kunst scheint sich dieser Tendenz zur Versinnlichung zu entziehen. Die Darstellung der Charaktere, ihrer allmählichen Entwicklung und Ausbildung bringt ein stark gedankliches und unsinnliches Element in die epische Dichtung. Die Schilderung innerer Zuständlichkeiten, seelischer Anlage und Bewegung tritt hier bedeutend hervor. So kennzeichnet z. B. Th. A. Meyer die Poesie als die »Kunst der Seelenschilderung« und hebt die wichtige Rolle, die Gedankliches in ihr spielt, nachdrücklich hervor.[3] Dennoch ist das Bestreben des Epikers, das Innenleben seiner Gestalten, deren Gedanken, Gefühle usw. durch Ausprägung in ihrer sinnlichen Erscheinung anschaulich zu machen, nicht zu leugnen. Wie er den einzelnen Gemütszustand durch Vorführung des charakteristischen Mienen- und Gebärdenspiels versinn-

[1] Hehn, Über Goethes Hermann und Dorothea, 1893, S. 19.

[2] Vgl. etwa in den Züricher Novellen S. 9, 21 f, 28 f, 80 (Ges. Werke, Bd. VI).

[3] Stilgesetz der Poesie, S. 66.

Digitized by Google

licht, so zieht er auch den Umstand, daß sich der ganze Charakter eines Menschen in kennzeichnender Formung und Gestaltung seines körperlichen Äußern ausprägt, in weitestem Maße zur Veranschaulichung seiner Charaktere heran. Er geht im Prinzip fast immer so vor, wie etwa Keller bei der Schilderung seines »Wurmlinger« kurz und bündig verfährt: »Er war ursprünglich gut gewachsen; doch die andauernde Verdrehtheit seiner Seele hatte seinen Körper ganz windschief gemacht, daß er aussah, wie ein verbogener Wetterhahn.«[1] Doch auch der Veranschaulichungswert der einzelnen Gebärde erschöpft sich nicht in der Versinnlichung einzelner Gemütszustände; oft vermag der Epiker durch eine einzige Geste, die dann immer wiederkehrt, einen ganzen Charakter in großartiger Klarheit und Anschaulichkeit vor uns hinzustellen. Ich erinnere nur z. B. in Thomas Manns »Buddenbrooks« an die Gewohnheit der Konsulin, bei der Begrüßung die Handflächen in herzlicher Weise weit nach außen zu drehen, an die Kesselmayers, mit dem Zeigefinger in seinen Backenbart zu krauen, was ein nervösmachendes Geräusch erzeugt, worauf ja schon hingewiesen wurde;[2] ich lasse diesen bekannten Beispielen ein weniger bekanntes aus Gontscharows Oblomow folgen: »Er (sc.: Iwan Matjewewitsch Muchorajow, der Bruder der Haushälterin Oblomows) schien sich seiner Hände zu schämen und bestrebte sich, sie beim Sprechen beide auf den Rücken oder die eine hinter dem Brustlatz und die andere rückwärts zu verstecken. Wenn er seinem Chef ein Papier hinreichte und erklärte, hielt er die eine Hand auf dem Rücken und zeigte mit dem Mittelfinger der zweiten Hand, den er mit dem Nagel nach unten drehte, vorsichtig auf irgendeine Zeile oder ein Wort hin und versteckte dann sofort wieder die Hand, vielleicht deswegen, weil seine Finger dick und rötlich waren und ein wenig zitterten und er Grund hatte, sie für nicht ganz anständig zu halten und sie selten sehen zu lassen.«[3] Der ganze Charakter dieses feigen und dabei doch frechen Schurken liegt in dieser einzigen Gebärde, wird uns darin anschaulicher als in aller abstrakten und gedankenhaften Seelenschilderung.

---

[1] »Grüner Heinrich«, II. Bd., 11. Kap. (Ges. Werke, Bd. II, 344).

[2] Pache, Thomas Manns Epische Technik, 1907, S. 66.

[3] Oblomow (Gesamm. Werke, Bd. II, S. 474). Diese Gebärde kehrt oft wieder, so S. 476, 478, 557, 686 usw.

Digitized by Google

Doch nicht nur Gestaltung und Bewegung des Körpers der dargestellten Personen treten in den Dienst der Charakterversinnlichung; auch Kleidung, Geräte, Behausung werden Ausdruck der Innerlichkeit ihres Benutzers. So hat man an Balzac schon rühmend hervorgehoben, daß in seinen Werken die Umgebung des Menschen, sein Haus, seine Wohnung, seine Kleidung die wichtigsten Dinge über ihren Eigentümer verraten;[1] so dient der weite, weiche persische Schlafrock Oblomows zur Charakteristik seines Besitzers, so werden in Kellers »Landvogt von Greifensee« Landolt, seine Großmutter und Figura Leu durch den Besitz des elfenbeinernen »Tödleins« also freie, mutige Menschen gekennzeichnet.[2] So vermag endlich die beste direkte Charakterisierung nicht die Anschaulichkeit zu erreichen, wie sie vom Inhalt der Lade der Züs Bünzlin ausgeht.[3]

Wir nähern uns hier einem Begriffe, der eigentlich die bisher erwähnten Veranschaulichungsmittel der Charaktere in sich begreift; es ist das »Ausleben« der Personen, dessen Wichtigkeit für den Roman schon O. Ludwig mit Recht hervorhebt, in dem er dessen eigentlichen Zweck erblickt.[4] Hier kommt zu der Versinnlichung, die der Charakter in körperlicher Gestalt und Bewegung, in Kleidung usw. findet, noch seine Veranschaulichung und Verlebendigung durch Darstellung seines Tun und Lassens, seiner Beschäftigung und Gewohnheiten hinzu. Und auch dieses Ausleben vollzieht sich zum großen Teile in der sinnlichen Welt, seine Wirkung wird umso stärker und lebendiger, je mehr der Dichter es versteht, das Innere des Charakters in einem Ausleben von höchster Sinnlichkeit hervortreten zu lassen, je mehr gedankenhafte und unsinnliche Elemente in den Hintergrund gedrängt werden. Wundervolle Beispiele für diese Tatsache finden sich wieder bei Keller. Ich erinnere nur daran, wie unglaublich anschaulich im »Landvogt« der Charakter der Barbara Thuneysen aus ihrer Lieblingsbeschäftigung hervorgeht; diese besteht in dem Verfertigen von Bildnissen, in denen sie Gesicht und Hände malt, während sie zu den übrigen Teilen natürliche

---

1 Weigand, Stendhal und Balzac, 1911, S. 328.

2 Ges. Werke, Bd. VI, S. 202, 256.

3 Die drei gerechten Kammacher (Ges. Werke, Bd. IV, 239.)

4 Studien, Bd. II, S. 145.

Digitized by Google

Stoffe verwendet: »Da prangte vor allem ihr Oheim mütterlicher Seite, der regierende Herr Antistes, im geistlichen Habit von schwarzem Satin, schwarzseidenen Strümpfen und einem Halskragen von zartester Musseline. Die Perücke war aus den Haaren eines weißen Kätzleins unendlich zierlich und mühevoll zustande gebracht; dazu harmonierten die wasserblauen Augen in dem blaßrosigen Gesichte vortrefflich; die Schuhe waren aus glänzenden Saffianschnipfelchen geschnitten und die silbernen Schnallen aus Stanniol; die Schnittflächen des Liturgiebuches aber, das er in der Hand hielt, aus Goldpapier.«[1] Alle ihre Charakterzüge, ihre enge Beschränktheit, ihre gutmütige Hingabe an die Kleinigkeiten des Lebens, kommen in dieser Schilderung des Produkts ihrer Lieblingsbeschäftigung zu unübertreffbarem Ausdruck.

So folgt auch die Darstellung von Innerlichkeiten in epischer Dichtung dem Gesetz der höchsten Sinnlichkeit, das im Schauerlebnis des Epikers seinen Ursprung besitzt. Der enge Zusammenhang, die innige Wechselwirkung, die zwischen Innen und Außen, zwischen psychischem Sein und Geschehen und phänomenaler Erscheinung bestehen, dieser Zusammenhang, der bewirkt, daß diese letztere zum Ausdruck des Innern sich gestaltet, der somit jeder Äußerlichkeit innewohnende Ausdrucks- oder Symbolwert ermöglichen es dem Dichter, auch »Inneres« zu »schauen«, in voller sinnlicher Anschaulichkeit — dieses Wort im exakten psychologischen Sinn gebracht, nicht in dem verschwommenen, wie es leider so oft in ästhetischer und poetischer Theorie erscheint — zu erleben. Und sie ermöglichen es ihm weiterhin, dieses »Innere« im »Äußeren« auf das lebendigste und sinnlichste in seinem Werke zur Darstellung zu bringen. Und diese Sinnlichkeit des epischen Werkes tritt auch, wie das oben angezogene Goethe-Zitat schon hervorhebt, der Innerlichkeit dramatischer Dichtung gegenüber. Dem Drama fehlt eben jene Extensität, die die stoffliche Grundlage liefert für die Entfaltung sinnlicher Anschaulichkeit. Es neigt in seiner linearen Konzentration, in seinem Verzicht auf alle Extensität des Weltbildes, der epischer Weltfreudigkeit fast als Askese erscheint, zu Gedankenhaftigkeit und Abstraktion. Es ist kein Zufall, daß das Gedankenerlebnis bei den meisten Dramatikern die größte

[1] Gesammelte Werke, Bd. VI, S. 214.

Digitized by Google

Rolle spielt. Von Lessings und Schillers Kunst- und Lebensphilosophemen führt der Weg zu Kleists Kant-Erlebnis, zu Grillparzers Tagebüchern und besonders zu Hebbel, diesem Typus des gedankenschweren Ideendramatikers. Kein Epiker kennt diese wütenden Grübeleien, wie Kleist und Hebbel. Das philosophische Erlebnis des Epikers, wenn es doch einmal ausnahmsweise in einem sich abspielt, gestaltet sich ganz anders, wie Kellers Feuerbach-Erlebnis beweist. Es ist kein himmelstürmendes Ringen um Erkenntnis, um Wahrheit, um den Sinn der Welt, das sich mit deren phänomenaler Erscheinung niemals zufrieden gibt und dem metaphysische Begründung Denk- und Lebensnotwendigkeit ist; es ist ein williges Sich-leiten-lassen von aller Metaphysik und ihrer Gedankenhaftigkeit zum Diesseits der Welt, zu ihrem Erleben in all ihrer sinnlichen Herrlichkeit und Schönheit. Feuerbach erlöst den Epiker Keller von aller abstrakten Übersinnlichkeit, die wie ein schwerer Druck auf ihm lasten mußte, er erlöst ihn von aller Grübelei und Spekulation und gab ihm das seiner Natur gemäße Recht zurück auf das Schauen, auf das hingegebenste, seligste Schauen.

Setzt so dieses Grunderlebnis des Schauens in seinen beiden Auswirkungen der Totalität und Sinnlichkeit den Epiker in stärksten Gegensatz zur Konzentration und Unsinnlichkeit dramatischer Poesie, so unterscheidet er sich dadurch auch in charakteristischer Weise von lyrischer Dichtung. Auch diese entbehrt jeder Sinnlichkeit, freilich nicht wie das Drama, das auch in äußerer, zwischenmenschlicher Handlung sich gestaltet und nur infolge seiner linearen Konzentration und Intensität aller Extensität und damit der Grundlage für die Sinnlichkeit verlustig geht, sondern weil das lyrische Erlebnis als Gefühlserlebnis überhaupt nicht in äußeres Sein und Geschehen sich umsetzt. Nicht Konzentration und lineare Intensität, die lyrischem Erleben vollkommen mangeln, ist die Ursache der lyrischen Unsinnlichkeit, sondern dessen Innerlichkeit. Doch setzt dieser Mangel an Konzentration, der für das lyrische Gefühlserlebnis so kennzeichnend ist, es nicht wieder an die Seite des epischen Schauens, strebt es nicht wie dieses infolge seiner Konzentrationslosigkeit zur Totalität, zum Erleben des All? Ja, wie die Epik steigert sich lyrische Dichtung in höchster Intensität zum Allerleben. Klopstocks und Goethes Oden, der Messias, Hölderlins Lyrik beweisen es:

Digitized by Google

ein Erfassen der Welt mittels des Gefühls, ein Erfühlen des Kosmos. Aber die Innerlichkeit des lyrischen Erlebnisses, seine dadurch bedingte Gestaltlosigkeit, dieses grenzen-, richtungs- und raumlose unmerklich sich ins All oder Nichts Verströmen steht in schärfstem Widerspruch zur klaren Umrissenheit, zur Gegenständlichkeit epischer Weltschau. Und so bleibt das vereinte Herrschen von Sinnlichkeit und Totalität, wie es eben das epische Schauerlebnis charakterisiert, die kennzeichnendste Gattungseigentümlichkeit epischer Poesie.

Welche Wirkung ruft nun das von diesen beiden Prinzipien beherrschte epische Kunstwerk im Genießer hervor? Ich antworte mit Goethe: der Epiker wendet sich an die »Imagination«.[1] Die Totalität, in der er uns psychisches und physisches Weltgeschehen und Weltsein vorführt, die sinnlich-anschauliche Kraft, die von seiner Darstellung ausgeht, bewirken, daß auch wir das Dargestellte innerlich zu schauen glauben, daß in uns lebhafteste Vorstellungstätigkeit, intensives, imaginatives Erleben entsteht. Der Epiker ladet uns ein zur Beschauung der sich in seinem Werke in sinnlichem Reichtum aufrollenden Welt, der sich darin anschaulich auslebenden Charaktere. Er möchte auch in uns die Illusion dieses schauenden Welterlebens hervorrufen, das in der Intensität, in der er es erlebt, ihn zum dichterischen Schaffen treibt. Er möchte Welt und Menschen, wie er sie in äußerer scharfer Beobachtung, wie er sie in innerer schöpferischer Gestaltung schaut, auch in lebendigstem, innerem Schauen des epischen Genießens aufs neue erzeugen.

Doch wie ist dies möglich? Wie vermag der Epiker, ohne wie der bildende Künstler optisch-sinnliches Material zu verwenden, nur mit Hilfe der Sprache konkrete, individuell gestaltete Gegenständlichkeit dem Leser in voller, sinnlicher Anschaulichkeit vorzuführen; wie vermag er ihn mittels des Mediums der Sprache zur Erzeugung konkreter, gegenstandserfüllter Phantasiebilder zu veranlassen? Wir stoßen hier auf das zentrale Problem aller epischen Kunst. Schon Humboldt hat es in voller Schärfe erfaßt: »Die Poesie ist die Kunst durch Sprache. In dieser kurzen

[1] An Schiller, 23. Dez. 1797 (Briefwechsel, Bd. I, S. 347).

Digitized by Google

Beschreibung liegt für denjenigen, welcher den vollen Sinn dieser beiden Worte faßt, ihre ganze hohe und unbegreifliche Natur. Sie soll den Widerspruch, worin die Kunst, welche nur in der Einbildungskraft lebt und nichts als Individuen will, mit der Sprache steht, die bloß für den Verstand da ist und alles in allgemeine Begriffe verwandelt — diesen Widerspruch soll sie nicht etwa lösen, so daß nichts an die Stelle trete, sondern vereinigen, daß aus beiden ein Etwas werde, was mehr sei, als jedes einzelne für sich war.«[1] Faßt Humboldt dieses Problem zwar als ein allgemein poetisches, so ist doch ohne weiteres einzusehen, daß es für die Lyrik als Kunst der vasomotorischen, für die Dramatik als Kunst der motorischen Erregung nicht von so ausschlaggebender Bedeutung ist, wie für die Epik. Weder die motorischen noch die vasomotorischen Erlebnisse zeigen diese individuelle Differenziertheit, die unsere sinnliche Wahrnehmung, die die halluzinatorischen Phantasiebilder des Epikers auszeichnet. Und so bleibt dieses Problem ein spezifisch episches. Freilich für Friedr. Th. Vischer, für Hartmann existiert es nicht; die Fähigkeit der Sprache, im Zuhörer Anschauungsbilder von größter sinnlicher Klarheit hervorzurufen, unterlag für sie keinem Zweifel; für sie war ja alle Poesie »ideal gesetzte Sinnlichkeit«,[2] »Kunst des Phantasiescheines«.[3] Doch seit Th. A. Meyer fast genau hundert Jahre nach Humboldt dieses Problem wieder in aller Schärfe herausstellte und die Möglichkeit der Anschauung in der Dichtung in Abrede stellte oder zumindest stark einschränkte,[4] ist der Kampf um die Anschauung in der Poesie aufs neue entbrannt. Meyer fand manchen Bundesgenossen, wie Roetteken,[5] Dessoir[6] und Müller-Freienfels;[7] aber auch die Gegner blieben nicht aus; Lehmann, Volkelt, Ilg suchten die Anschaulichkeit für die Dichtung zu retten.[8] Es hätte keinen Zweck, in diesem

1 Über Goethes Hermann und Dorothea, S. 158.

2 Vischer, Ästhetik, Bd. II, S. 379, Bd. III, S. 150.

3 Hartmann, Philosophie des Schönen (Ausgew. Werke, Bd. IV, S. 714 u. 718 f.).

4 Stilgesetz der Poesie, vgl. bes. S. 50.

5 Poetik, Bd. I, S. 57 f.

6 Ästhetik S. 359 u. bes. S. 366.

7 Psychologie der Kunst, Bd. I, S. 70 f. — Freilich mit mancher Einschränkung.

8 Lehmann Poetik, S. 87. Volkelt, Ästhetik, Bd. I, S. 322. Ilg., Wege und Ziele . . . ., S. 16.

Digitized by Google

Streite Partei zu nehmen; besitzt doch die durch Introspektion gewonnene einzelne Aussage nur den Wert eines subjektiven Bekenntnisses, aus dem keineswegs allgemeingültige Folgerungen gezogen werden dürfen. Der einzige wissenschaftlich mögliche Weg ist der von Groos eingeschlagene, der die Wirkung zweier Vergleiche Dantes an einer Anzahl Versuchspersonen experimentell untersuchte. Bei den meisten konnte er dabei visuelle Vorstellungen feststellen, die diese auch für das ästhetische Erlebnis als fördernd und wertvoll erklärten;[1] ja Groos ist sogar von der Deutlichkeit und Individualisierung der meisten Bilder überrascht.[2]

Wenden wir diese induktive Methode nun auf die Wirkung epischer Dichtung an, so können wir bei der überwiegenden Mehrzahl von Zeugnissen feststellen, daß mehr oder minder intensive Vorstellungserlebnisse für die epische Wirkung kennzeichnend sind. Besonders in der häufigen Zusammenstellung der Epik mit der bildenden Kunst findet diese Tatsache ihren Ausdruck. So schreibt schon Goethe, der übrigens auch für die dichterische Arbeit bekennt, daß er die Vorteile, deren er sich in »Hermann und Dorothea« bediente, alle von der bildenden Kunst gelernt habe,[3] Lessings Laokoon ignorierend, an Meyer: »Der Menschenmaler ist eigentlich der kompetenteste Richter der epischen Arbeit«,[4] so läßt auch Schiller die Epopöe, »da sie den Menschen in die Klarheit der Gestalten herausführt«, an die »Kunst des Auges« grenzen;[5] so spricht Hegel von den »Skulpturbildern der Vorstellung« in der epischen Dichtkunst,[6] so ist auch für Nietzsche der Epiker dem Plastiker verwandt.[7] Und zu diesen Urteilen über die ganze Epik treten Zeugnisse über einzelne epische Dichter und Werke: »Wenn wir länger bei demselben (sc.: Hermann und Dorothea) verweilen, wenn wir ihm in allen seinen einzelnen Teilen folgen, wenn wir dann sehen, wie vollendet alle Umrisse sind, wie fest

1 Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis (Zeitschrift f. Ästhetik, Bd. IX, S. 195).

2 A. a. O., S. 201.

3 An Schiller, 8. April 1797, Briefwechsel, Bd. I, S. 237.

4 Brief vom 5. August 1797 (W. A., 4. Abtlg., Bd. XII, S. 211).

5 An Humboldt, 27. Juni 1798, Briefe, Bd. V, S. 395.

6 Ästhetik, Bd. III, S. 322.

7 Geburt der Tragödie, S. 41.

Digitized by Google

sich jede Gestalt unsrer Phantasie einprägt, wie klar jede sich an die andere stellt, um zusammen eine schön geschlossene und leicht übersehbare Gruppe zu bilden; dann können wir uns nicht verleugnen, daß die Stimmung, mit der wir es verlassen, der Stimmung ähnlich ist, mit welcher sonst ihrer Gattung nach ganz verschiedene Künste, mit welcher die Werke der Malerei und der Plastik auf uns einwirken.«[1] So bezeichnet Berger die Dichtung Homers als »den Embryo der griechischen Plastik«,[2] so spricht Weigand von der »plastischen Fülle der Balzac'schen Gestalten«,[3] so liefert Tolstoi für R. M. Meyer »deutlich umrissene Gestalten«, »unvergeßliche Bilder«.[4] Lehmann weist auf den »Eindruck sinnlicher Anschaulichkeit« hin, den die Werke einer Anzahl epischer Dichter, wie Dickens, E. T. A. Hoffmanns, E. A. Poes, C. F. Meyers und Kellers hervorrufen: »Bei allen Genannten aber hat man den Eindruck, daß sie scharf umrissene Bilder gesehen und wiedergegeben haben und jeder einigermaßen phantasievolle Leser wird bei ihrer Lektüre ähnliche, wenn auch schwächere Bilder zu sehen glauben.«[5]

Beweisen diese Zeugnisse alle, daß der Dichter durch die Sprache wohl imstande ist, mehr oder minder intensive und individuell differenzierte Anschauungsbilder zu erwecken, geht weiter daraus hervor, daß sich diese Wirkung vor allem bei epischen Werken einstellt, so ist damit das von Humboldt aufgestellte Problem keineswegs gelöst. Die Frage wiederholt sich: wie vermag der Epiker durch die Sprache, die durch den »Tod der Anschauung«[6] erst Leben gewinnt, wie vermag er durch diese abstrakt begriffliche Sprache im Genießer individuell bestimmte Anschauungsbilder zu erzeugen? Charakterisiert doch die Psychologie die Vorstellungen selbst, aus denen in höherer Intensität diese

---

[1] Humboldt, a. a. O., S. 147 f.

[2] Studien und Kritiken, S. 6.

[3] Stendhal und Balzac, S. 373.

[4] Die Weltliteratur im XX. Jahrh., 1913, S. 234 f.

[5] Poetik, S. 85. In ähnl. Sinne: Korrodi, C. F. Meyer-Studien, S. 32. Pache, Thomas Manns epische Technik, S. 63. Ja sogar T. A. Meyer muß, wenn auch nur als Ausnahme, zugeben, daß von mancher Stelle G. Kellers anschauliche Wirkung ausgehe. Stilges. d. Poesie, S. 141.

[6] T. A. Meyer a. a. O., S. 44.

Digitized by Google

Anschauungsbilder erwachsen, als blaß und verschwommen, lückenhaft und flüchtig.[1] Freilich muß auch hier wieder auf die großen individuellen Unterschiede hingewiesen werden; eine allmähliche Skala führt von Vorstellungen voll sinnlicher Klarheit und Gegenständlichkeit zu äußerst schwachen, verschwommenen und schattenhaften Gebilden. Diese Verschiedenheiten des Erlebens trägt ja die wissenschaftliche Betrachtung durch Aufstellung verschiedener Typen wenigstens teilweise Rechnung. So zeichnet sich der visuelle Typus durch Intensität und Klarheit seiner optischen, der auditive seiner akustischen Vorstellungen aus.[2]

Zeigen nun die Vorstellungen schon an sich, wie sie ohne Einwirken der Sprache als Erinnerungs- oder Phantasievorstellungen in uns entstehen, große Verschiedenheiten, so steigern sich diese nur noch mehr, sobald sie durch die Sprache hervorgerufen werden. Zu der qualitativen oder formalen Verschiedenheit kommt nun eine gegenständliche, materielle hinzu. Denn die Sprache vermag den Gegenstand der durch sie erzeugten Vorstellung keineswegs eindeutig zu bestimmen, sie gibt gleichsam nur den Rahmen, innerhalb dessen sie unserer Vorstellungstätigkeit ziemliche Freiheit läßt. Selbstverständlich ist das ja beim einzelnen Wort; aber auch ziemlich ausführlichen Schilderungen ist gegenständliche Eindeutigkeit kaum erreichbar. Indes berechtigt uns diese Tatsache durchaus nicht dazu, die Sprache im Hinblick auf die von ihr erzeugten Vorstellungserlebnisse als abstrakt zu bezeichnen. Das Vorstellungsgebilde, das sie in uns hervorruft, ist nie abstrakt, es ist immer ein Konkretum. Freilich das, was wir oben als formale oder qualitative Eigenschaften der Vorstellungen bezeichnet haben, ihre Lückenhaftigkeit, Blaßheit, Verschwommenheit, mag da oft irregeführt haben.[3] Daß diese psychologischen Eigenschaften nichts mit logischer Abstraktion im Sinne von Absehen von individuellen oder artmäßigen Besonderheiten zu tun haben, ist ohne weiters einleuchtend. So ist denn auch das berühmte »allgemeine Dreieck« Lockes, das »weder schief- noch rechtwinkelig, weder gleichseitig noch gleich-

[1] Vgl. etwa Koffka, Analyse der Vorstellungen, S. 192 f. — Brod und Weltsch, Anschauung und Begriff, S. 36.

[2] Vgl. Störr, Psychologie, S. 327.

[3] So zum Beispiel auch Koffka a. a. O., S. 208, 259.

Digitized by Google

schenkelig, noch ungleichseitig« ist, sondern »dieses alles und auch keines von diesen«[1] schon von Berkeley[2] und neuerdings wieder von Husserl[3] bekämpft worden. Es ist ja leicht einzusehen, daß visuellen Menschen, bei denen die Blaßheit, Lückenhaftigkeit und Verschwommenheit der Vorstellungen größerer Klarheit und Deutlichkeit Platz machen, die Unmöglichkeit abstrakter Vorstellungen selbstverständlich erscheint.[4] Die Vorstellung neigt eben mit wachsender Intensität zu konkreter, individueller Bestimmtheit. Bei einem visuell veranlagten Menschen ruft das Wort »Hund« kaum eine abstrakte Vorstellung hervor, das heißt eine Vorstellung, in der nur die gattungsmäßigen Merkmale deutlich hervortreten, sondern eben das konkrete Bild eines Hundes oder zumindest einer Hundeart oder, falls er länger bei dem Worte weilt, wahrscheinlich sogar eine Reihe von Vorstellungen verschiedener Hundearten. Welche Vorstellung sich dabei in den Vordergrund drängt, darauf hat das Wort jeden Einfluß verloren, das bleibt der Spontaneität des Aufnehmenden überlassen. Und diese wieder ist bedingt und genau bestimmt durch die Gesamtheit seines bisherigen Erlebens. Aus der Verschiedenheit dieses Erlebens entspringt die Verschiedenheit der durch die Sprache in uns erzeugten Vorstellungen. Die Sprache ist also hinsichtlich dieser Vorstellungen nicht abstrakt, sie ist nur vieldeutig; sie ist in diesem Sinne eigentlich nichts anderes als eine Anweisung auf eine Reproduktion von Erlebnissen oder, wenn wir auf dem Gebiete der Vorstellungen bleiben, eine Anweisung auf eine Erinnerungsvorstellung. So retten wir, indem wir die Abstraktheit der Sprache durch ihre Vieldeutigkeit ersetzen, ihre ästhetische, imaginative Erlebbarkeit. Auch sie bringt »Individuen« hervor, oder vielmehr, sie vermag uns selbst zur Hervorbringung dieser Individuen anzuregen, indem sie uns deren Stichwort zuruft.

Freilich auch hier wird der Dichter bestrebt sein, unserer Spontaneität nicht allzuviel Spielraum zu gewähren, er wird sich

---

[1] Versuch über den menschlichen Verstand, Buch IV, Kap. 7, herausgegeben von Kirchmann (Philos. Bibl. Bd. 50/51), Bd. II, S. 214.

[2] The principles of human knowledge, (Bibliotheca Philosophorum, Bd. IV) S. 15ff.

[3] Logische Untersuchungen, Bd. II, S. 128ff.
Berkeley a. a. O., S. 23.

Digitized by Google

bemühen, die Vieldeutigkeit der durch die Sprache hervorgerufenen Vorstellung möglichst einzuschränken, denn er will uns ja Welt und Menschen, so wie er sie erschaut und erlebt, vor Augen stellen. Doch neben diesem Streben nach materieller, gegenständlicher Eindeutigkeit bemüht er sich auch, die formalen Eigenschaften der Vorstellung zu heben, ihre Intensität und Klarheit zu steigern. Von diesen Gesichtspunkten aus soll im folgenden das epische Kunstwerk etwas ausführlicher betrachtet werden.

Da tritt uns zunächst die Neigung des Epikers zum bildlichen Ausdruck, zur Metapher, zum Vergleiche entgegen. Dies ist freilich keine spezifisch epische Gattungseigentümlichkeit, sie beherrscht, wenn auch in vermindertem Maße, auch lyrische und dramatische Dichtersprache. Doch auch der Vergleich und seine Wirkung sind durchaus nichts Einheitliches; schon Hegel unterschied lyrische und epische Gleichnisse, in welch letzteren uns der Dichter die Gebilde gleich »Werken der Skulptur« vor Augen führe[1] und in ähnlichem Sinne trennte man rhetorische und ästhetische Gleichnisse: daß erstere wirke durch Steigerung des Ausdrucks auf die Stimmung und auf den Affekt, das letztere stelle ein Gesagtes mit den Zügen eines analogen Bildes noch einmal farbiger vor Augen, wobei man ebenfalls diese zweite Art der Vergleichung für die Epik, besonders für Homer kennzeichnend fand.[2] Der epische Vergleich dient also vor allem dazu, unser imaginatives Leben intensiver zu gestalten, unser inneres Schauen zu fördern und zu steigern.

Freilich hat man es schon des öfteren für nötig gehalten, die veranschaulichende Wirkung des Vergleichs einzuschränken oder ganz zu leugnen. So kommt man aus der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, in vielen Fällen zwischen Haupt- und Vergleichsvorgang rein anschauungsmäßige Ähnlichkeiten zu entdecken, dazu, den Veranschaulichungszweck des Gleichnisses in Abrede zu stellen.[3] Zwischen Hermes und einer Möve,[4] Odysseus und einem Eber,[5]

---

[1] Ästhetik, Bd. I, S. 533f.

[2] Gerber, Die Sprache als Kunst, Bd. II, S. 114.

[3] Plüß, Das Gleichnis in erzählender Dichtung (Festschr. z. 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Basel), 1907, S. 41, 48, 56.

[4] Homer, Odyssee, V, 51ff.

[5] Ilias, XI, 412 ff.

Digitized by Google

dem unentschiedenen Kampfgewühl und einer gleichstehenden Wage[1] wird freilich niemand Ähnlichkeiten rein anschaulicher Natur zu entdecken vermögen. Das tertium comparationis liegt eben oft in der Innerlichkeit einer dichterischen Gestalt, in der Stimmung einer Situtation. Trotzdem ist nicht das Ausdrücken dieses tertii comparationis, das ja Plüß' »gemeinsamer Idee« entspricht,[2] wie dieser glaubt, der Zweck des Gleichnisses, sondern eben, gemäß dem Prinzip der Versinnlichung, das die epische Poesie beherrscht, die Objektivierung einer Innerlichkeit, einer Stimmung in einem Bilde von höchster Anschaulichkeit. So schauen wir die innere Zuständlichkeit des von Trojern umringten Odysseus in dem prachtvollen Bilde des Ebers, »wetzend den weißen Zahn im zurückgebogenen Rüssel,«[3] so versinnlicht sich uns die angespannte Erbitterung des Kampfes in dem Bilde der gleichstehenden Wage der Wollspinnerin.[4] Ich kann mir in diesen Beispielen unmöglich das optische Bild des Vergleichsvorganges wegdenken, ohne daß deren ästhetische Wirkung eine wesentliche Schwächung erfahre oder ganz verloren gehe.

Konnte in diesen Fällen, in denen der Vergleichspunkt in einer Stimmung, einer inneren Zuständlichkeit gelegen ist, der Veranschaulichungszweck des Gleichnisses bestritten werden, so ist dies wohl kaum mehr der Fall, wenn Ähnlichkeiten rein imaginativer Natur zu Vergleichen anregen, wie etwa in Kellers berühmten zwei Gleichnissen von den drei gerechten Kammachern: »Schon als sie ihn im Bette zwischen sich nahmen, zeigte sich der Schwabe vollkommen ebenbürtig und lag wie ein Schwefelholz so strack und ruhig, so daß immer noch ein bißchen Raum zwischen jedem der Gesellen blieb und das Deckbrett auf ihnen lag, wie ein Papier auf drei Heringen.«[5] Hier, wo wir auf rein imaginativem Gebiete bleiben, kann die veranschaulichende, d. h. vorstellungsintensivierende Wirkung des Vergleichs kaum mehr angezweifelt werden.

Sehen wir somit in einem intensiven Vorstellungserlebnisse Zweck und Wirkung des epischen Vergleichs, so stellt sich die

---

[1] Ilias XII, 432 ff.
[2] A. a. O., S. 63.
[3] Ilias, XI, 416.
[4] Ilias, XII, 433.
[5] Gesam. Werke, Bd. IV, S. 237.

Digitized by Google

Frage nach der Ursache dieser durch ihn hervorgerufenen Intensivierung der imaginativen Erlebnisse. Sie ist wohl darin gelegen, daß beim Vergleich am reinsten die oben gekennzeichnete Wirkungsweise der Sprache als »Anweisung auf Erinnerung« hervortritt. Der Zweck alles Vergleichens besteht doch darin, daß dadurch Gegenstände und Geschehnisse, die uns an sich ihrer Fremdheit wegen nicht nacherlebbar sind, zu solchen in Beziehung gesetzt werden, die wir schon erlebt, deren Nacherleben also durch unser Gedächtnis — im Sinne von Erlebnisdisposition — erleichtert wird. Der Dichter paßt sich durch das Vergleichen der Erlebnisfähigkeit seiner Zuhörer an, er gewinnt sich dadurch in unserer Reproduktion einen wichtigen Bundesgenossen. Denn das, was wir selbst schon recht oft gesehen haben, was uns im täglichen Leben immer wieder begegnet, das stellt sich dann aus Anlaß des dichterischen Wortes als Erinnerungsvorstellung in gesteigerter Klarheit und Intensität wieder ein. So hat man schon darauf aufmerksam gemacht, daß Homer seine Vergleiche immer aus dem Lebensgebiete seiner Zuhörer nimmt,[1] daß daß er deshalb besonders das Tierleben und die Naturvorgänge gern zu Gleichnissen benutzt.[2] Und diese Erinnerungsfunktion des Vergleichs tritt ja auch in den bereits zitierten Gleichnissen von den drei gerechten Kammachern an dem »Schwefelholz« und dem »Papier auf drei Heringen« besonders schön hervor. So vermag der Epiker durch Zuhilfenahme der Erinnerungsvorstellungen des Genießers die Intensität und Klarheit des von ihm erzeugten imaginativen Erlebnisses mächtig zu steigern. Freilich die gegenständliche Vieldeutigkeit desselben wird dadurch kaum eingeschränkt. Die Versuche Groos' zeigen, daß die durch das Gleichnis hervorgerufenen Vorstellungen beträchtliche inhaltliche Verschiedenheiten aufweisen.[3] Der epische Vergleich tritt uns also als ein Mittel entgegen, das Vorstellungserlebnis in formaler Beziehung, in Intensität und Klarheit, zu verstärken.

In derselben Weise wirkt ein anderes Element epischer Technik: der Kontrast. Vor allem der Farbenkontrast spielt hier eine wichtige Rolle. So wie in der sinnlichen Wahrnehmung stark

[1] Berger, Studien und Kritiken, S. 6 f.

[2] Moog, Gleichnisse Homers, Zeitschr. für Ästhetik, Bd. VII, S. 267.

[3] Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis, a. a. O. S. 198 ff.

Digitized by Google

konstrastierende Farben besonders lebhafte Eindrücke erzeugen, so gewinnen auch die Vorstellungsgebilde, die der Dichter durch das Wort in uns hervorruft, durch dieses Hervorheben der Kontraste wesentlich an Intensität. Und der epische Dichter versäumt es nur selten, dieses unsere imaginative Erregung intensivierende Mittel anzuwenden. Jeder Schilderung, jeder Beschreibung weiß er durch Herausheben von Kontrasten gesteigerten imaginativen Wirkungswert zu verleihen. So liegt das feingeformte Haupt des Chorherrn Burkhard mit »seinen schneeweißen Locken« »auf dem roten Kissen der Lehne«,[1] so steigt im Schlößchen Thomas Beckets über den »hohen glatten Mauern aus gelben Stein« eine »kleine blauschimmernde Kuppel« empor,[2] so trägt Heinrichs Vater »einen feinen grünen Frack« enganliegende, weiße Beinkleider und glänzende Suworowstiefel mit gelben Stulpen«, so führt er bei Regenwetter einen »rotseidenen Schirm mit sich«.[3] Wenn Dragaino auf dem Pferd sitzen durfte, stemmt er von Zeit zu Zeit »die festen Arme mit aller Kraft wie zwei goldbraune Säulchen in die blaue Luft« und jauchzt;[4] des alten Johann Buddenbrooks »rundes rosig, überhauchtes« Gesicht wird »von schneeweiß gepudertem Haar eingerahmt«,[5] Pastor Wunderlichs weiße Gesichtsfarbe zu dem schwarzen Rock in Kontrast gebracht«.[6] In allen diesen Beispielen, die sich beliebig vermehren ließen, tritt die veranschaulichende Wirkung des Kontrasts deutlich hervor.

Doch der Epiker beschränkt sich bei der Verwendung dieses Kunstmittels durchaus nicht auf das sinnliche Gebiet. Er schreitet weiter fort zur Kontrastierung des Geistigen, des Seelischen, zur Kontrastierung des Charakters. Schon O. Ludwig empfiehlt dieses Mittel: »Zur Leichtübersehbarkeit und Behaltbarkeit hilft zweckmäßiges Kontrastieren im Stand, Rang, Charakter, Temperament, Geschlecht, Alter usw.«[7] Und so bieten denn alle epischen Werke eine Fülle von Kontrastcharakteren, von Kontrastsituationen. So treten bei Hartmann von Aue Erec und Eniten, die den Gatten, der

---

1 C. F. Meyer, Der Heilige, 99. bis 106. Aufl., 1919, S. 14.
2 A. a. O., S. 74.
3 Keller, Der grüne Heinrich, I. Buch, 2. Kap. (Gesam. Werke, Bd. I, S. 19).
4 Ricarda Huch, Von den Königen und der Krone, 4. Aufl. 1904, S. 326 f.
5 Thomas Mann, Buddenbrooks, Bd. I, S. 6.
6 A. a. O., Bd. I, S. 19.
7 Studien, Bd. II, S. 138.

Digitized by Google

»sich sô gar verlac« (V. 2971) zu ritterlichen Abenteuern treibt, Mabonagrin und sein Weib gegenüber, das den Ritter in eifersüchtiger Liebe innerhalb der Grenzen des wundervollen Parkes »Joie de la curt« (V. 9601) zu halten bemüht ist; so kontrastiert bei Wolfram der innerliche, grüblerische Parzival mit dem glänzenden, weltgewandten Gawein; so ist das unsterbliche Paar Don Quixote und Sancho Pansa vor allem auf Kontrastwirkung gestellt. In ähnlicher Weise treten in »Werthers Leiden« dem Helden Albert und Wilhelm, der Empfänger seiner Briefe, entgegen, gewinnt in den »Lehrjahren« die Gestalt Wilhelm Meisters durch reichliche Konstrastierung vor allem mit Werner und Serlo an Anschaulichkeit, treten sich in den »Wahlverwandtschaften« Ottilie und Charlotte, Eduard und der Major als Kontrastcharaktere gegenüber. Auch in den Werken anderer Epiker, wie bei Dickens, O. Ludwig, G. Freytag, Keller, C. F. Meyer, Fontane, hat man die reichliche Verwendung dieses epischen Kunstmittels nachgewiesen. Daß man sich dabei keineswegs immer auf Kontrastierung menschlicher Charaktere beschränkte, zeigt Keller, wenn er dem »wonnigen und sonnigen« Seldwyla[1] das »graue und finstere« Ruechenstein als Nachbarstadt gesellt,[2] wenn er die lichte Fides das düstere Schloß Schwarz-Wasserstelz bewohnen läßt, während ihre Tante, die Hexe, auf Weiß-Wasserstelz haust.[3] Auch diese Kontrastierung von Geistigem, Seelischem, von Charakteren besitzt die intensivierende Wirkung, wie wir sie oben an der im rein Sinnlichen bleibenden Kontrasten beobachten konnten. Dadurch, daß der Dichter einem Charakter oder einer einzelnen Eigenschaft dieses Charakters einen anderen gegenüberstellt, der in eben dieser Eigenschaft sein vollkommenes Gegenbild ist, legt er ihm gleichsam eine Folie unter, von der er sich mit leuchtender Klarheit abhebt. Oblomows Schwäche und Trägheit wird uns im Kontrast zu Stolzens Kraft und Energie auf das eindringlichste zu Bewußtsein gebracht. So wirkt das von allen Epikern im weitesten Umfang verwendete Kunstmittel der Konstrastierung auf sinnlichem wie seelischem Gebiete im Sinne einer Intensivisierung unseres Vorstellungserlebnisses.

---

1 Gesam. Werke, Bd. IV, S. 7 f.

2 Gesam. Werke, Bd. V, S. 188.

3 Hadlaub, Gesam. Werke, Bd. VI, S. 25. — Vgl. dazu Brahm, G. Keller, S. 72.

Digitized by Google

Dienen die beiden bisher besprochenen Elemente der epischen Technik vor allen dazu, Intensität und Klarheit der Vorstellung zu heben, so kommen wir jetzt zu einem weiteren, das darauf hinzielt, die Vieldeutigkeit der Sprache einzuschränken. Was der Epiker in seiner Freude an der sinnlichen Außenseite der Welt wahrnimmt, was er in seiner Phantasie erschaut, das möchte er auch im epischen Genießer in möglichster Eindeutigkeit hervorrufen. So begnügt er sich nicht damit, Gegenstände und Geschehnisse durch einzelne Worte, die ja unserer Vorstellungstätigkeit weiten Spielraum lassen, zu bezeichnen. Er trachtet diese Vieldeutigkeit des Wortes einzuschränken, indem er individuelle Besonderheiten des durch das Wort bezeichneten Objektes anführt, indem er von der einfachen Erwähnung des Gegenstandes zu seiner mehr oder minder ausführlichen Schilderung und Beschreibung fortschreitet. Auf diesem Wege gelangt er zum Schilde des Achilles,[1] zum Wagen der Juno,[2] zur Mütze des Charles Bovary,[3] zum chinesischen Tempel der Züs Bünzlin.[4] Und diese Neigung zu eingehender Schilderung finden wir bei den meisten Epikern. Die genauen Kostümebeschreibungen Scotts sind bekannt und gefürchtet.[5] Die langen Naturschilderungen Stifters hatten wir schon Gelegenheit zu erwähnen und an Keller hat man mit Recht eine »Leidenschaft für das Beschreiben« hervorgehoben.[6]

Doch diese Tendenz des Epikers, uns durch ausführliche Schilderung das Objekt möglichst eindeutig vor Augen zu führen, sind verhältnismäßig enge Grenzen gesetzt. Der Dichter kann in dieser Beziehung durchaus nicht mit dem bildenden Künstler wetteifern. Vollkommen eindeutig ist im Grunde nur, was in allen Einzelheiten vollständig vorgeführt wird. Und das vermag nun der Dichter keineswegs. So genau und eingehend eine Schilderung auch sein mag, immer bleiben noch Lücken, die auszufüllen er der Phantasie des Lesers überlassen muß. Aber noch ein zweites

---

1 Ilias, XVIII, V. 478—612.

2 Ilias, V, 722—31.

3 Flaubert, Oeuvres complètes, Madame Bovary, S. 2 f.

4 Keller, Ges. Werke, Bd. IV, S. 244 f.

5 Dibelius, Englische Romankunst, Bd. II, S. 166 f.

6 R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhdts., Bd. II, S. 11 f.

Digitized by Google

Moment kommt hinzu. Je genauer die Schilderung, desto mehr Worte braucht der Dichter; besonders die letzten Einzelheiten bedürfen, wie schon Roetteken hervorhebt, einer unverhältnismäßig großen Anzahl von Worten.[1] Und darin liegt die andere Schwierigkeit, die einer ausführlichen Beschreibung entgegensteht. »Was das Auge mit einmal übersiehet,« sagt Lessing, »zählt er (sc.: der Dichter) uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben,«[2] und Scherer, ihm folgend, macht darauf aufmerksam, daß es Anstrengung erfordere, die einzelnen Merkmale, die uns der Dichter sukzessiv vorträgt, am Ende der Schilderung zu einem koexistenten Bilde zusammenfügen. Dies verlange eine »geordnete darauf gerichtete Tätigkeit«, »ein starkes und dafür geschulten Gedächtnis«,[3] sagen wir lieber, visuelle Begabung. Nur dem visuell Veranlagten wird es gelingen, die in längerer Sukzession vorgeführten Einzelzüge am Ende als koexistentes Erinnerungsbild vor sich zu sehen; dem unvisuellen Lessing kostet dies natürlich »Mühe« und »Anstrengung«.[4] Doch auch der Homer-Lessing sche Kunstgriff der Umsetzung einer Beschreibung in Handlung[5] ändert kaum diesen Tatbestand. So tritt zu der Schwierigkeit, die dem Streben des Dichters nach möglichster Eindeutigkeit der durch die Sprache in uns hervorgerufenen Vorstellungserlebnisse aus der Unerschöpfbarkeit der individuellen Besonderheiten des zu schildernden Objekts mit Hilfe der Sprache erwächst, noch die zweite hiezu, die in der mehr oder minder engen Begrenztheit unserer Fähigkeit, die uns durch die Sprache sukzessiv vermittelten Vorstellungselemente zu einer koexistenten klaren Gesamtvorstellung zu vereinigen, gelegen ist.

Der Dichter muß also notgedrungen auf vollkommene Eindeutigkeit verzichten, weil er sie mit Hinsicht auf das Objekt mit seinen Mitteln überhaupt nicht zu geben vermag, er muß es aber auch, weil er Rücksicht zu nehmen hat auf die imaginativen Fähig-

---

1 Poetik, Bd. I, S. 130.
2 Laokoon, XVIII, a. a. O., S. 260
3 Poetik, S. 258.
4 Laokoon, XVII, S. 260.
5 Laokoon, XVI, S. 253.

Digitized by Google

keiten des aufnehmenden Subjekts. Er wird sich infolgedessen mit der Vorführung verhältnismäßig weniger Züge begnügen, deren Zusammenfassung zu einem koexistenten Bilde dem Aufnehmenden nicht zu große Schwierigkeiten bereitet. Aber diese wenigen Züge bemüht er sich zu höchst anschaulichen zu gestalten. Ein schönes Beispiel hiefür ist das Porträt des alten Johann Buddenbrooks: »Sein rundes, rosig überhauchtes und wohlmeinendes Gesicht, dem er beim besten Willen keinen Ausdruck von Bosheit zu geben vermochte, wurde von schneeweiß gepudertem Haar eingerahmt und etwas wie ein ganz leise angedeutetes Zöpflein fiel auf den breiten Kragen seines mausgrauen Rockes hinab. . . . Sein Kinn ruhte breit, doppelt und mit einem Ausdruck von Behaglichkeit auf dem weißen Spitzenjabot.«[1] Oder die Schilderung des nach Karthago zurückkehrenden Hamilkar: »Autour du promontoire, comme le vent avait cessé, la voile tomba et l'on aperçut auprès du pilote un homme debout, tête nue; c'était lui, le suffète Hamilcar! Il portait autour des flancs des lames de fer qui reluisaient; un manteau rouge, s'attachant à ses épaules laissait voir ses bras; deux perles très-longues pendaient à ses oreilles, et il baissait sur sa poitrine sa barbe noire, touffue.«[2] Oder endlich die großartige Schilderung Fagons: »Ein schiefer, verwachsener, seltsam verkrümmter kleiner Greis, die entfleischten Hände unter dem gestreckten Kinn auf ein langes Bambusrohr mit goldenem Knopfe stützend, das feine Haupt vorgeneigt, ein weißes Antlitz mit geisterhaften blauen Augen.«[3] Wie fragmentarisch und lückenhaft ist das alles und doch wie ungemein anschaulich. Der Dichter weiß eben in diesen wenigen Zügen stärksten Anschauungszwang niederzulegen. Die angeführten drei Beispiele zeigen besonders schön, wie der Dichter die ihm zu Gebote stehenden Intensivierungsmittel des imaginativen Erlebnisses, nämlich Farben und Kontraste, Körperhaltung und Bewegung, Ausdruck des Seelischen zur Verstärkung der anschaulichen Wirkung heranzieht. An die Stelle der genauen, ausführlichen Schilderung tritt hier die »Prägnanz«. Diese prägnante Schilderungsweise nun ist es, die

---

1 Thomas Mann, Buddenbrooks, Bd. I, S. 6 f.

2 Flaubert, Salambo, Oeuvres, Paris 1879, Bd. I, S. 170.

3 C. F. Meyer, Das Leiden eines Knaben, Novellen, 101. bis 110. Aufl., 1919, Bd. II, S. 141.

Digitized by Google

eigentlich am besten dem Charakter unseres Vorstellungslebens entspricht. Auch sie zeigt Lückenhaftigkeit und Trümmerhaftigkeit, Eigenschaften, durch die ja auch die Vorstellungsgebilde aller nicht besonders visuell veranlagten Menschen gekennzeichnet sind. Sie bemüht sich nicht vergebens, wie es ausführliche Schilderung tut, etwas von der Vorstellungsfähigkeit des Genießers zu verlangen, was diese nicht zu leisten imstande ist. Sie vermeidet dadurch eine Zersplitterung unserer Vorstellungskraft, sie sammelt diese und macht sie zur intensiven Vorstellung einiger weniger Hauptzüge nutzbar. Was der Dichter also hier an gegenständlicher Eindeutigkeit des Vorstellungserlebnisses einbüßt, das gewinnt er an einem Anwachsen seiner formalen Intensität; in der prägnanten Schilderung ordnet sich das Prinzip der materiellen Eindeutigkeit dem der formalen Intensität unter.

War es dem Epiker bei den bisher besprochenen Mitteln zur Intensivierung oder Individualisierung des durch die Sprache hervorgerufenen Vorstellungserlebnisses mindestens möglich, auf rein imaginativem Gebiete zu bleiben, so kommen wir nun zu Elementen epischer Technik, in denen auch vasomotorische oder motorische Erlebnisse zu diesen Zwecken herangezogen werden. Da fällt uns sofort die hohe Anschaulichkeit in die Augen, die die Schilderung körperlicher Haltung und Bewegung besitzt. Zunächst einige Beispiele: »Was wollen wir heute anfangen, hm? sagte Schubin, während er sich plötzlich auf einen der niedrigen Stühle setzte und beide Hände auf die weit auseinandergespreizten Beine stützte;«[1] oder: »Lebrecht Kröger übernahm das Tranchieren. Die Ellenbogen in legerer Weise erhoben, die langen Zeigefinger gerade auf den Rücken von Messer und Gabel ausgestreckt, schnitt er mit Bedacht die saftigen Stücke herunter.«[2] Sehen wir nicht alle die weit auseinandergespreizten Beine Schubins mit den darauf gestützten Händen oder die auf den Rücken von Gabel und Messer ausgestreckten langen Finger Krögers? Woher stammen die intensiven optischen Vorstellungen, die diese beiden Stellen begleiten? Ich glaube kaum, daß diese Vorstellungen körperlicher Bewegung und Haltung auf ebenso direktem Wege zustande kommen, wie etwa die Vorstellungen von Farben und

[1] Turgeniew, Am Vorabend (Sämtl. Werke, Bd. I, S. 65).

[2] Thomas Mann, Buddenbrooks, Bd. I, S. 33. — Vergl. auch die obenzitierte Stelle aus Gontscharows Oblomow, S. 73.

Digitized by Google

ihrer Kontraste. Motorische Erregungen scheinen sich hier als Medium zwischen Sprache und Vorstellungen einzuschieben. Die unmittelbare Wirkung der dichterischen Stellen besteht hier wohl darin, daß wir die darin geschilderten körperlichen Bewegungen und Haltungen innerlich mitmachen, daß in uns die Tendenz zu ihrer motorischen Nachahmung entsteht. Freilich kommt die Bewegung bei uns nicht zur Ausführung. Und darin liegt wieder der Grund für das Entstehen einer intensiven optischen Vorstellung. Stöhrs Theorie der »rückfälligen Bewegungsreize« gibt die Erklärung dafür. Die motorische Erregung, die diese Dichterstellen in uns hervorrufen, wird, da wir sie nicht in Muskelkontraktionen ausleiten, »rückläufig« und erzeugt auf diese Weise das optische Bild der Bewegung.[1] So trägt auch die häufige Vorführung von menschlicher Bewegung, Mimik und Gebärde zur Steigerung der Intensität des Vorstellungserlebnisses bei.

Doch nicht nur motorische Erregung kann diese Funktion des Mittlers zwischen Sprache und Vorstellung übernehmen. Die ganze Welt der Innerlichkeit, der Gefühle wird vom epischen Dichter dazu herangezogen. Indem er nicht nur durch Schilderung des Äußern seiner Gestalten uns imaginativ erregt, indem er durch Vorführung ihrer Innerlichkeiten, deren Ausdruck das dargestellte Äußere ist, auch diese inneren Zuständlichkeiten auf direktem Wege uns erleben läßt, trägt er wesentlich zur Intensivierung des imaginativen Erlebnisses bei. Hier mag wirklich Th. A. Meyers Theorie zutreffen, wie er sie mit den Worten Grillparzers formuliert: »Die Poesie fängt mit den den Worten entsprechenden Gedanken an, erregt durch ihre Verknüpfung die Empfindung und die nicht von außen hinein, sondern von innen herausgehende Versinnlichung ist erst die letzte Stufe der Vollendung.[2] Doch diese »letzte Stufe der Vollendung« fehlt niemals in der Epik, immer fügt der Epiker, dem Prinzip der höchsten Sinnlichkeit folgend, der Schilderung der Innerlichkeit seiner Personen deren äußere Ausprägung bei, immer wieder nötigt er uns auf diese Weise, die durch Vorführung der innern Zuständlichkeiten seiner Gestalten in uns hervorgerufenen

[1] Stöhr, Psychologie, S. 336. — Was Stöhr hier nur für das innerliche Nachzeichnen von Figuren ausführt, gilt wohl für alle motorische Nachahmung.

[2] Stilgesetz der Poesie, S. 48 (Grillparzer, Sämtl. Werke Bd. XV., S. 43).

Digitized by Google

Gefühle in ihren Objektivationen anzuschauen. Und diese imaginativen Erlebnisse selbst gewinnen durch den Umstand, daß sie Ausdruck, Objektivation, Symbol einer in uns, wenn auch nur leise erregten Innerlichkeit sind, an Lebendigkeit und Intensität. Aber immer bleibt in der epischen Wirkung das imaginative Erlebnis, das innere Schauen die Hauptsache. Nie wird das Miterleben von Gefühlen usw. in ihr Selbstzweck. Denn gerade der Umstand, daß uns der Dichter nötigt, diese Innerlichkeiten immer wieder in ihren Objektivationen vorzustellen, entzieht ihnen ihre ursprüngliche Kraft; denn das »Ventilverhältnis«[1] macht gleichzeitige Heftigkeit des Gefühls und Intensität der Vorstellung unmöglich. So verlieren die Gefühle, die vasomotorischen Erlebnisse, die der Epiker in uns erzeugt, ihre ursprüngliche Kraft. Sie treten in den Dienst des durch das Streben des Epikers nach höchster Sinnlichkeit in uns hervorgerufenen intensiven imaginativen Erlebens, werden von diesem gleichsam aufgesogen und zu seiner Verlebendigung und Intensivierung nutzbar gemacht. Auf diese Weise bleibt auch hier der beschauende, imaginative Charakter aller epischen Wirkung gewahrt.

Wir haben damit die wichtigsten Mittel kennengelernt, die der Epiker besitzt, um die Intensität und Klarheit der Vorstellungserlebnisse zu steigern, ihre materielle Vieldeutigkeit einzuschränken. Legte uns oben die Mehrzahl der Zeugnisse über epische Wirkung nahe, deren Charakter in einem intensiven imaginativen Erlebnis zu sehen, so zeigte uns nun die psychologische Erörterung der dem Epiker zu Gebote stehenden Mittel, Wege und Möglichkeiten, dieses imaginative Erlebnis mit Hilfe der Sprache im poetischen Genießer zu erzeugen; die Häufigkeit aber, mit der er diese imaginativen Mittel verwendet, bestärkt uns zugleich in der Ansicht, daß wirklich in der Hervorrufung eines intensiven Vorstellungserlebnisses der Zweck epischer Dichtung bestehe.

Doch ist die Intensität des imaginativen Erlebens, das der Epiker im epischen Genießer hervorruft, stark von dessen individueller Veranlagung abhängig, ist somit der Charakter der Epik als imaginativer Kunst vom Standpunkte des unvisuellen Genießers mehr oder minder berechtigten Zweifeln ausgesetzt, so schwinden

[1] Stöhr, Psychologie, S. 539.

Digitized by Google

diese vollständig, wenn wir vom epischen Genießen zum epischen Schaffen übergehen. Hier tritt es durchaus klar hervor, daß der Besitz einer mächtigen imaginativen Begabung den Epiker charakterisiert. Diese ist ja der Grund dafür, daß der Epiker vor allem im Schauen, in innerem und äußerem Schauen sich und die Welt erlebt. So hält es Goethe für den Dichter und Künstler charakteristisch, daß »ihre innere produktive Kraft jene Nachbilder, die im Organ, in der Erinnerung, in der Einbildungskraft zurückgebliebenen Idole freiwillig, ohne Vorsatz und Wollen lebendig hervortun« müsse; »sie müssen sich entfalten, wachsen, sich ausdehnen, zusammenziehen, um aus flüchtigen Schemen wahrhaft gegenständliche Wesen zu werden«. Wie wichtig diese inneren Bilder für Goethe sind, zeigt, daß er die Größe des Talents nach der Leichtigkeit, mit der sie der Dichter hervorbringt, abschätzt: »Je größer das Talent, je entschiedener bildet sich gleich anfangs das zu produzierende Bild.«[1] Ähnliche Zeugnisse finden wir bei anderen epischen Dichtern. So schildert Balzac sein Ebenbild Louis Lambert:[2] »A l'âge de douze ans, son imagination, stimulée par le perpétuel exercice de ces facultés, s'était développée au point de lui permettre d'avoir des notions si exactes sur les choses qu'il percevait par la lecture seulement, que l'image imprimée dans son âme n'en eût pas été plus vive s'il les avait réellement vues;« ähnlich fühlt sich Flaubert von den Gestalten seiner Einbildungskraft affiziert und verfolgt,[3] schweben auch Gontscharow bestimmte Gestalten und ein Hauptmotiv vor: »Die Personen lassen mir keine Ruhe, erscheinen in verschiedenen Szenen, ich glaube Bruchstücke ihrer Gespräche zu hören und schon oft ist es mir vorgekommen, als seien das nicht meine Gedanken, sondern als schwebe dies alles um mich her und ich brauchte nur hinzusehen![4] Ähnliches wird von Turgeniew,[5] von Gustav Frenssen berichtet.[6]

1 Zur Naturwissenschaft (Weim. Ausg., II. Abt., Bd. XI, S. 283f.) Vgl. auch Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. S. 151 — Ich will damit Goethe auf die epische Formel nicht festlegen; doch jedenfalls war er auch Epiker.

2 „Louis Lambert" (Oeuvres complètes, 1846, Bd. 16, S. 113).

3 Bei Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, S. 345.

4 Nach Dilthey, a. a. O. S. 405.

5 Vgl. Keiter-Kellen, Der Roman S. 501.

6 Vgl. Keiter-Kellen, a. a. O., S. 479 .

Digitized by Google

Daß diese Intensität der imaginativen Erregung, die den Vorstellungen halluzinatorischen Charakter aufprägt, nicht ein allgemeines Kennzeichen des dichterischen Schaffens ist, lassen Zeugnisse anderer Dichter erkennen. Zwei in ihrer Gegensätzlichkeit zu den vorhergehenden Belegen interessante Stellen finden sich bei Schiller: »Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung seines Stoffs, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.«[1] Und weiter: »Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Grundstimmung geht vorher und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.«[2] Welcher Gegensatz zu den oben angeführten Zeugnissen epischer Dichter; dem Dramatiker, den der Drang nach »Ergießung strebender Gefühle« — doch wohl ein Erlebnis vorwiegend motorischen Charakters — zum Schaffen treibt, steht der Epiker gegenüber, den die Gestalten seiner Phantasie, d. h. imaginative Erlebnisse bedrängen und zur Produktion zwingen. Und ähnlich wie von Schiller wird auch von anderen Dramatikern, wie von Alfieri und Kleist, die Musik als eine Wurzel ihres Schaffens angegeben;[3] auch bei ihnen scheint also das imaginative Erlebnis von untergeordneter Bedeutung zu sein. So glaube ich nicht fehlzugehen, wenn ich diese Vorstellungserlebnisse von größter Intensität, wie sie nach den angeführten Zeugnissen in der dichterischen Produktion vor sich gehen, als spezifische Gattungseigentümlichkeiten epischen Schaffens bezeichne.

Diese hervorragende imaginative Begabung, die sich in mächtiger Phantasietätigkeit des Epikers äußert, ruht vor allem auf visueller Grundlage; die Vorstellungen sind zumeist optischer Natur, auditive Elemente spielen dabei nur eine Nebenrolle. Und da zeigt sich die imaginative Veranlagung des epischen Dichters auch in der Intensität seiner optischen Sinneserlebnisse; so werden für Goethe, den Autor

[1] An Körner, 25. Mai 1792 (Briefe, Bd. III, S. 202 f.).

[2] An Goethe, 18. März 1796 (Briefwechsel, Bd. I, S. 118).

[3] Vgl. Dilthey, Einbildungskraft des Dichters, S. 406.

Digitized by Google

der »Farbenlehre«, die Farben zu einer »Quelle von unbeschreiblichen Freuden«,[1] so klingt Kellers berühmtes »Abendlied« in ein mahnendes Bekenntnis von der sinnlichen Schönheit der Welt aus:

»Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluß der Welt.«

Auch die Personalunion zwischen Dichter und Maler, wie sie vor allen bei Epikern (Goethe, Stifter, Keller) zu finden ist, zeugt von der hervorragenden imaginativen Veranlagung des epischen Dichters.

Alle diese Zeugnisse über Schaffen und Erleben epischer Dichter treten ergänzend und verstärkend zu dem oben über epische Wirkung Gesagten und lassen nun über das Wesen des Epischen keine Zweifel mehr bestehen. So wie die dramatische Wirkung in motorischer Erregung besteht, so wie auch das dramatische Schaffen durch eine solche gekennzeichnet ist, so zeichnet sich episches Schaffen und Genießen durch eine mächtige imaginative Erregung aus, neben der alle anderen Bewußtseinserlebnisse in den Hintergrund treten.

Doch in dem Schauerlebnis des epischen Dichters, das dieser mit Hilfe der beiden das objektive epische Kunstwerk beherrschenden Prinzipien der Totalität und der höchsten Sinnlichkeit auch im epischen Genießer hervorzurufen bestrebt ist, besitzt auch ein drittes Prinzip epischer Dichtung seine psychologische Wurzel: die epische »Ruhe«. Seit Goethe[2] und Humboldt[3] hat man sie immer wieder als epische Gattungseigentümlichkeit hervorgehoben. Und in diesem Prinzip tritt die Gegensätzlichkeit epischer und dramatischer Poesie wohl am augenscheinlichsten zutage. Im Drama bis zur höchsten Intensität gesteigerte Kampf- oder Stauungshandlung, gehemmter Sukzessionsablauf mit seiner starken formalen Spannungswirkung, alles dazu angelegt, den Genießer in stärkste motorische Erregung zu versetzen, in epischer Dichtung ruhevolle Behaglichkeit und Gemächlichkeit, welche bemüht ist, den Hörer in keiner Weise zu

[1] Zu Eckermann, 27. Dezember 1826, a. a. O., Bd. I, S. 189.

[2] An Schiller, 19. April und 23. Dezember 1797 (Briefwechsel, Bd. I, S. 241 und 346).

[3] Über Goethes Hermann und Dorothea, S. 228 f. und 233.

Digitized by Google

erregen, ja ihn, falls er es ist, zunächst zur Ruhe zu bringen, ihn in die Stimmung besinnlicher Beschaulichkeit zu versetzen und darin zu erhalten. Es gilt die Ursache dieser Ruhewirkung, die epischer Dichtung entströmt, im objektiven Kunstwerk aufzuzeigen.

Es konnte schon in der Einleitung darauf hingewiesen werden, daß man seit Goethe und den Brüdern Schlegel die beiden Dichtungsgattungen nach der Art des Geschehens, das sie darstellten, unterschied. Man setzte der »Handlung« als Gegenstand des Dramas die »Begebenheit« als Gegenstand epischer Dichtung gegenüber. Der Unterschied der Form, in der Dramatiker und Epiker psychisches und physisches Weltgeschehen, das sich um sie herum vollzieht, erleben, kommt darin klar zum Ausdruck. Dem Dramatiker, der alles Geschehen motorisch mitmacht, der in ihm, wenn nur irgend möglich, zielstrebiges Handeln und Kämpfen erlebt, tritt der Epiker gegenüber, dem auch das Erleben des Geschehens womöglich zum bloßen Schauerlebnis wird. Er läßt sich nicht mitreißen, er steht ihm in ruhiger, überschauender Betrachtung gegenüber. Und so wird die Form, in der er Geschehen erlebt und darstellt, eine völlig andere. Die besonders motorisch erregenden Elemente des Geschehens, die Zielstrebigkeiten und Hemmungen, ihr Gegeneinanderwirken in Kampf- und Stauungshandlungen, verschwinden in epischem Welterleben, in epischer Darstellung. Ihm ist das Geschehen nicht in kampf- und drangvoller Gegenwart sich abspielende »Handlung«, sondern einfache unzielstrebige Veränderung, d. h. »Begebenheit«. So wie in der motorisch äußerst leicht erregbaren Natur des Dramatikers dessen chronisches Handlungserlebnis seine psychologische Begründung findet, so liegt auch in der subjektiven Erlebnisdisposition des Epikers, der motorisch schwer reizbar, vor allem zu imaginativer Reaktion neigt, die Ursache für sein Begebenheitserleben alles Geschehens.

Aber noch ein zweites kommt hinzu. Der Epiker wählt auch den seiner Natur gemäßen Betrachtungsstandpunkt der Welt, er wählt ihn so, daß er ihm erlaubt, die Welt in möglichster Ruhe, in ungestörter Behaglichkeit schauend zu erleben. Und zu diesem Zweck distanziert er alles Weltsein und besonders alles Weltgeschehen, er rückt es in die Ferne, er nimmt ihm alle Aktualität, alle Möglichkeit, auf sein gegenwärtiges, ruhevolles Leben und

Digitized by Google

Erleben irgendwie störend wirksam zu werden, und bewahrt sich dadurch die Reinheit und Sicherheit seines Schauens. Diese Distanz, diese Ferne findet er nun in der Vergangenheit. So wird die Vergangenheit wegen der ihr innewohnenden Kraft der Distanzierung und der damit verbundenen Beruhigung die epische Zeitform par excellence, tritt sie der dramatischen Zeitform der Gegenwart mit ihrer Tendenz zu distanzloser Verschmelzung von Subjekt und objektiver Realität (»Rolle«), mit ihrer äußerst beunruhigenden, zu Mitspielen und Mithandeln reizenden Wirkung gegenüber. Man sieht, Vergangenheit und Gegenwart sind hier mehr als bloße Formen der Grammatik, sie bedeuten Erlebnisformen, sie sind zumindest deren zeitlicher Ausdruck, das Symbol, das sich dramatisches und besonders episches Erleben, dem eine dem Theater mit seiner Gegenwartserfülltheit entsprechende Darstellungsmöglichkeit fehlt, zum Zweck seiner sprachlich gebundenen Darstellung schafften. Denn als seelisches Erlebnis, als psychische Realität ist natürlich auch epische Vergangenheit genau so gegenwärtig wie dramatische Gegenwart; aber doch, gegenwärtig — und darin liegt der Unterschied — nicht als objektives, reales Weltgeschehen und Weltsein, sondern als bloß subjektive, im Geiste des Dichters und Genießers aufsteigende »Erinnerung«. Alles epische Erzählen, sei es nun ausdrücklich betont oder nicht, ist ein Sich-erinnern, ein sich besinnendes In-die-Vergangenheit-blicken: vom »Es war einmal« des Märchens bis zur Stormschen Erinnerungsnovelle. Der Epiker rückt das Objekt seiner Darstellung in möglichste Ferne der Vergangenheit, läßt es den epischen Genießer als seine »Erinnerung« erleben. Der blinde Homer, die blinden Sänger germanischer Vorzeit sind Symbole für dieses gegenwartsentrückte, erinnerungsversenkte Leben des Epikers. Und in der Erinnerung findet der Epiker auch dem objektiven Geschehen gegenüber jene Distanz des Erlebens, die dem Geschehen jede Möglichkeit tieferer, motorischer Einwirkung entzieht. Fertig und abgeschlossen liegt es in weiter Ferne hinter ihm, wird nur als ruhevolles, begebenheitliches Erinnerungsbild in ihm lebendig. Zugleich aber verleiht dieses Erinnerungserlebnis seiner inneren Schau jenen Realitätsgehalt, der es von bloßer Phantastik trennt und als Erleben objektiven Weltgeschehens und Weltseins erscheinen läßt: »Es war einmal.« So ermöglicht die

Digitized by Google

Erinnerung es dem Epiker nicht nur sich selbst, den Reichtum seiner schöpferischen Phantasie in ungestörter Schau zu erleben, sondern sich auch der Welt in ruhevoller Betrachtung zu bemächtigen. Und dieses motorisch möglichst ungestörte Welterleben vermittelt er auch dem epischen Genießer. Indem er sein Erinnerungserlebnis im objektiven epischen Kunstwerk symbolisch als Vergangenheit objektiviert, indem er — was wieder in seinem Erinnerungserlebnis seine Ursache besitzt — alles Geschehen als Begebenheit darstellt, rückt er auch für den epischen Genießer den Gegenstand seiner Darstellung in weite Ferne und ermöglicht es ihm, auch die Geschehenselemente der Welt in ruhevoll betrachtender Schau zu erleben.

Doch wie kann die Begebenheit, die hergebrachtem Sinne nach einmaliges, kurzdauerndes, rasch erschöpftes Geschehen bedeutet, epischem Drang nach Totalität Genüge leisten? Sie liefert doch höchstens den Stoff für kürzere epische Dichtungen, wie Balladen, Erzählungen und Novellen, für welch letztere sie ja schon Goethe in Anspruch nahm. Primitive epische Dichtung zwar gab sich damit zufrieden, Begebenheit an Begebenheit zu reihen und so ihrem Streben nach Totalität zu möglichstem Auswirken zu verhelfen. Reisen gaben seit Odysseus' denkwürdigen Irrfahrten bis zu den Reiseromanen des 18. Jahrhunderts den verbindenden Rahmen. Höheren Ansprüchen genügte dies nicht. Der Mangel an Einheit, die Zufälligkeit des Nacheinanders der einzelnen Begebenheiten verstimmte. Man suchte ein Geschehen, das bei Wahrung seines begebenheitlichen Charakters, bei größerer Einheitlichkeit und Notwendigkeit seines Flusses dem Dichter doch Raum zu breiterer Entfaltung bot. Man fand es in der Entwicklung. Auch der Entwicklung fehlt der Eindruck der Zielstrebigkeit, auch sie trägt daher begebenheitlichen Charakter. Doch die Einzigkeit des Geschehens, die rasch erschöpfte Kürze einzelner Begebenheit macht hier der Stetigkeit des Geschehens Platz, das in seiner relativ langen Dauer den Dichter zur Breite, zur Entfaltung all seines Reichtums, seiner Fülle einladet. Sie bietet aber auch gegenüber der Häufung mehr oder minder unzusammenhängender Ereignisse und Begebenheiten in primitiver Erzählungskunst die dort vermißte Einheitlichkeit und Notwendigkeit. So nimmt die Darstellung von Entwicklung und

Digitized by Google

vor allem von Entwicklung menschlicher Charaktere in epischer Dichtung breitesten Raum ein. Von Wolframs »Parzifal« über Grimmelshausens »Simplizissimus« zu Goethes »Wilhelm Meister« und Kellers »Grünen Heinrich« greifen epische Dichter in immer gesteigertem Maße zu dieser Form objektiven Weltgeschehens, die ihrem Ruhebedürfnis, gleichzeitig aber auch ihrer Tendenz nach Totalität am ehesten Genüge leistet.

So tritt dieses passive, ruhevoll begebenheitliche Entwicklungsgeschehen epischer Dichtung der aktiven, motorisch eregten Handlung des Dramas gegenüber. Aber auf einen weiteren Unterschied ist noch hinzuweisen. Während im Drama die Handlung als Hauptsache hervortritt, in der ihr substantieller Träger, der menschliche Charakter, vollständig untergeht, zum »Handlungskomplex« wird, verhält es sich in der epischen Entwicklung gerade umgekehrt. Nicht das Geschehen tritt hier in den Vordergrund, sondern der Träger des Geschehens, seine substantielle Grundlage, also das Zuständliche, das Ruhende. In diesem Sinne setzt Schiller die »Substantialität« der epischen Dichtung der Kausalität des Dramas gegenüber.[1] Das Schauerlebnis des Epikers, dem in genauer Korrelation in objektiver Realität das Zuständliche, das unbewegt Seiende entspricht, zeigt auch hier sein Auswirken. Die Geschehenselemente der Welt verlieren in epischer Dichtung alle selbständige Bedeutung, treten in den Dienst der Veranschaulichung ruhender Seinselemente, der menschlichen Charaktere und der sie umgebenden Welt. Was uns nach der Lektüre epischer Dichtung vor allem in Erinnerung bleibt, ist nicht der Verlauf des sich in ihr abspielenden Geschehens, sondern fast immer eine Anzahl festumrissener Charaktere, das zeitliche und lokale Milieu, in dem sie sich bewegten, also nicht die Entwicklung, sondern die Entwicklungsträger, die ruhende Zuständlichkeit. Besonders in moderner epischer Dichtung, wie etwa bei Fontane,[2] tritt diese Neigung zur Zustandsschilderung, diese relative »Handlungsarmut« bedeutend hervor.

Die alte epische Volksdichtung scheint freilich zu diesen Tatsachen in Widerspruch zu stehen. Hier haben wir nicht Neigung

[1] An Goethe, 25. April 1797, Briefwechsel, Bd. I, S. 246). — Vgl. auch Schillers Brief an Goethe, 21. April 1797 (a. a. O., S. 242).

[2] Kricker, Th. Fontane, S. 109.

Digitized by Google

zu Darstellung von Zuständlichkeiten, ja nicht einmal Vorführung passiver Entwicklung, sondern durchaus aktives Wollen, Handeln und Kämpfen. Doch schon Lehmann warnt mit Recht davor, allein aus der volkstümlichen Epopöe das Wesen epischer Poesie und deren Technik abzuleiten.[1] So bilden die aktiven Handlungen und Kämpfe, die den Inhalt der Volksepen ausmachen, ein durchaus unepisches, ja geradezu dramatisches Element, worauf unter vielen anderen ja schon Hebbel hinwies, wenn er den Dichter des Nibelungenliedes mit einem vielzitierten Wort einen »Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh« nannte, wenn er es in der Vorrede zu seinen »Nibelungen« als den Zweck seines Trauerspiels hinstellte, »den dramatischen Schatz des Nibelungenliedes für die reale Bühne flüssig zu machen«.[2] Die bewegte, aktive Kampfhandlung, die das alte Volksepos erfüllt, kann uns demnach nicht hindern, in der Darstellung passiver, begebenheitlicher Entwicklung, in der Neigung zur Schilderung ruhender Zuständlichkeiten eine spezifisch epische Gattungseigentümlichkeit zu erblicken, in der das Ruhebedürfnis des Epikers im objektiven Kunstwerk zum Ausdruck kommt.

Und wie im epischen Geschehen tritt uns auch im epischen Charakter die Tendenz nach Ruhe entgegen. Sahen wir im dramatischen Charakter ein übermächtiges Wollen sich regen, das das Drama beherrschte, der dramatischen Handlung Ziel und Richtung wies, so tritt der epische Charakter dazu in charakteristischen Gegensatz. In der epischen Dichtung, die das Geschehen in der Form der Begebenheit oder begebenheitlichen Entwicklung darstellt, ist ja für die Äußerung mächtiger Zielstrebigkeiten, für das Auftreten zielbewußter Willensmenschen im Grunde kein Platz. Im Begriffe der Begebenheit liegt es bereits, daß sich die Ereignisse völlig spontan vollziehen, nicht verursacht von menschlichen Wollungen und Begehrungen. So erscheinen selbst Geschehnisse, die von Menschen ausgehen, nicht als Handlungen, sondern als Begebenheiten; wenn der epische Held etwas tut, so handelt er nicht, er führt nur eine Begebenheit aus.

[1] Poetik, S. 42.

[2] Sämtl. Werke, I. Abtlg., Bd. IV, S. 441. Vgl. auch Elster, Über die Elemente . . . . S. 14 .

Digitized by Google

Diese Ausschaltung des Willens nun, die zunächst nur rein formal aus der Begebenheitsform des epischen Geschehens fließt, wirkt auch auf die materiale Gestaltung des epischen Helden ein. Diesem mangelt dann wirklich jede frische Energie des Willens und der Tat, er ist von des »Gedankens Blässe angekränkelt,« neigt zu Reflexion und Grübelei. An Parzival, dem Gottsucher, an Wilhelm Meister, dessen »Hang zum Reflektieren« Schiller hervorhebt,[1] an Heinrich Lee, an den »Überflüssigen« der russischen Literatur[2] und ihrem großartigsten Vertreter, an Oblomow, treten diese Eigenschaften mehr oder minder stark hervor. Besonders in letzterem, diesem Hamlet des Romans, der sich geschaffen fühlt, »um die Möglichkeit der idealen Ruhe im menschlichen Sein zu verkörpern,«[3] ist diese Passivität, diese Unfähigkeit zu wollen und zu handeln zu ergreifender Tragik gestaltet.

So tritt in epischer Dichtung der passive Held — die Aktivität und Willensmächtigkeit der Helden des Volksepos müssen wir auch hier als unepisches Element ausscheiden — zu dem begebenheitlichen, den Seinselementen der Welt sich unterordnenden Geschehen: beide die motorisch möglichst wirkungslose Gestaltung psychischen und physischen Weltgeschehens und Weltseins. So reizen sie den epischen Genießer nicht zu motorischer Einfühlung, zu aktivem Miterleben, sondern ermöglichen ihm ruhevolle Betrachtung, behagliche Beschaulichkeit. Das epische Gesetz der Ruhe tritt dem epischen Streben nach extensiver und intensiver Totalität, nach höchster sinnlicher Anschaulichkeit zur Seite. Diese drei Prinzipien beherrschen alle epische Darstellung des Weltgeschehens und Weltseins und wie sie in dem Schauerleben des Epikers ihre psychologische Wurzel besitzen, so vereinigen sie sich auch in der Wirkung auf den epischen Genießer in der Erzeugung eines mächtigen Schauerlebnis, einer intensiven imaginativen Erregung.

Die epische Form.

Wir kennen bereits in der Sukzession die Grundform jeder dichterischen Darstellung; wir unterschieden auch schon zwei ihrer

[1] An Goethe, 5. Juli 1796 (Briefwechsel, Bd. I., S. 140).

[2] Turgeniew, Neuland, Kap. 30.

[3] Gontscharow, Oblomow, S. 739.

Digitized by Google

Hauptarten, den glatten, hemmungslosen und den gehemmten Sukzessionsablauf. Der letztere war kennzeichnend für das Drama und erklärte seine große formale Spannungwirkung. Der Epiker dagegen liebt die erste Art; glatt und ungehemmt läßt er die Sukzession des Geschehens sich entrollen und ist auf diese Weise bestrebt, möglichst schnell die koexistente Einheitlichkeit der Sukzessionsperiode zu erreichen und so jede Spannungswirkung, jede motorische Erregung zu vermeiden. Dramatische und epische Darstellungsweise der Sukzession treten sich in voller Gegensätzlichkeit gegenüber; der Dramatiker verstärkt die Wirkung der Sukzession, indem er sie hemmt, indem er das Koexistente in hemmungsreichem Werden aus den einzelnen Sukzessionselementen entstehen läßt, der Epiker mildert sie, indem er ihrem Ablauf alle Hindernisse aus dem Weg räumt und dadurch trachtet, die Sukzession im »gewordenen« Koexistenten untergehen zu lassen. So tritt an die Stelle der immer nur das Erleben einzelner Sukzessionselemente möglich machenden Gegenwart die Vergangenheit, in der der epische Dichter das Geschehen in überblickender Totalität und also auch in koexistenter Einheitlichkeit schaut. Die Wahl des Standpunktes wirkt auch hier auf formalem Gebiet durchaus im Sinn der Erhaltung der epischen Ruhe. Die epische Distanzierung bewirkt, daß der Epiker und mit der Leser den Gegenstand seiner Darstellung sofort in möglichster Vollständigkeit überschaut, daß er für ihn nicht in langsamem, gehemmtem Aufeinanderfolgen der einzelnen fragmentarisch wirkenden und daher formal-motorische Erregung hervorrufenden Sukzessionselemente sich bildet. So wird, wenn die Breite und Fülle des vorgeführten Charakter- oder Weltbildes den Ablauf einer Sukzessionsperiode zu lange zu verzögern drohen, häufig durch Antizipationen durch Vorausdeutungen die Koexistenz vorläufig hergestellt und dadurch formale Spannung vermieden. So weiß der Erzähler nach Schiller schon »am Anfang und in der Mitte das Ende«,[1] so glaubt auch Goethe, »daß man von einem guten Gedicht den Ausgang wissen könne, ja wissen müsse und daß eigentlich das Wie bloß das Interesse machen dürfte. Dadurch erhält die Neugierde gar keinen Anteil an einem solchen Werke...«[2] Daß Homer durch

[1] An Goethe, 26. Dez. 1797 (Briefwechsel, Bd. I., S. 348).

[2] An Schiller, 22. April 1797 (Briefwechsel, Bd. I., S. 243).

Digitized by Google

zahlreiche »antizipierende Vorbedeutungen und Weissagungen«[1] die Spannung auf den Ausgang zu mildern sucht, hat ebenfalls Goethe hervorgehoben. So werden wir auch in Kellers »Don Correa« sofort über das Schicksal des in der brennenden Burg eingeschlossenen Admirals beruhigt,[2] so finden wir z. B. auch im Abschluß der Dortchen-Episode im »Grünen Heinrich« diese absichtlich spannungsvermeidende epische Technik wieder: »Damals habe ich das schöne Wesen dennoch zum letztenmal in meinem Leben gesehen.«[3] Jede formale Spannung auf die Zukunft ist damit unmöglich gemacht, diese Episode für Heinrich und den Leser durchaus abgeschlossen; sie steht in vollkommener koexistenter Einheitlichkeit vor der Phantasie des epischen Genießers. Und so können wir durchaus beistimmen, wenn Goethe und Schiller in der »Selbständigkeit seiner Teile einen Hauptcharakter des epischen Gedichts« erblicken,[4] wenn Novalis vom Roman fordert, daß jedes kleine Stück »etwas Abgeschnittenes, Begrenztes, ein eigenes Ganze sein« müsse.[5] Diese Gliederung in kleinere Einheiten, in kleinere Sukzessionsperioden, deren vollkommenen Ablauf der Dichter nicht durch Abbrechen oder unvollkommenes Abschließen verzögert, die daraus folgende Spannungslosigkeit der Dichtung ist wesentlich episch. So sehen wir in dieser Milderung der Sukzession, in dem Streben, sie in Koexistenz zu verwandeln, ein wichtiges Element epischer Technik, das in seiner psychologischen Wirkung durch relative Spannungslosigkeit gekennzeichnet ist, das somit ebenfalls der Bewahrung der motorischen Unerregtheit, der Ruhe des poetischen Genießers dient.

Aus diesem Prinzipe nun erwächst auch die epische »Progression«. Wir hatten schon bei Besprechung der dramatischen Form Gelegenheit auf den Gegensatz hinzuweisen, in dem auch in diesem Punkte epische und dramatische Technik stehen. Der regressiven Darstellungsweise des Dramatikers, der damit zusammenhängenden Einführung in medias res steht die progressive epische Darstellungsart, ihr Beginn, »ab ovo« gegenüber. Ich verstehe unter letzterem

1 An Schiller ebenda.

2 Das Sinngedicht (Ges. Werke, Bd. VII., S. 237).

3 IV. Bd., 13. Kap. (Ges. Werke, Bd. III., S. 238).

4 Schiller an Goethe, 21. April 1797 (Briefwechsel, Bd. I., S. 242).

5 Schriften, hg. v. Minor, Bd. II., S. 308.

Digitized by Google

jeden Einsatz, der in uns nicht sofort das Gefühl des Fragmentarischen, des der Aufklärung Bedürftigen hervorruft, der uns wirklich als ein Anfang nicht nur der Dichtung, sondern auch des Gegenstandes der dichterischen Darstellung erscheint, der auf diese Weise jede spätere Regression unnötig macht. Hier gibt es natürlich mancherlei Abstufungen. Am meisten entspricht der Dichter wohl der obigen Forderung, wenn er von allgemeinen Gedanken ausgehend, erst allmählich zu den konkreten Begebenheiten seiner Geschichte fortschreitet. Freilich birgt dieser »lokokommune« Einsatz, dessen Häufigkeit Riemann in den Romanen der Popularphilosophen feststellt,[1] als dessen berühmtestes Beispiel der Anfang des Wolframschen Parzival in aller Gedächtnis ist, in hohem Maße die Gefahr, als ziemlich heterogenes Element aufgefaßt zu werden.[2] Fester mit dem eigentlichen Gegenstand der epischen Dichtung verbunden und doch von echt epischer Spannungslosigkeit und Ruhe ist der Beginn mit der Vorgeschichte des Helden, mit der Schilderung der Vorfahren, seiner Kindheit, wie sie uns in großer Breite in Parzival, als knappe Einführung im Nibelungenlied geboten wird, wie wir sie im »Simplicissimus« und »Grünen Heinrich« wieder finden. Aber auch andere Umstände, insofern sie nur geeignet sind, die vom Dichter dargestellten Personen und Geschehnisse nach einer Seite hin in etwas Allgemeinen zu verankern, sie in dieser Beziehung weniger rätselhaft erscheinen zu lassen, tragen zur Erhaltung der epischen Ruhe bei. Von diesem Gesichtspunkte ist z. B. der »topographische Einsatz«[3] zu werten, der die Personen, das Geschehen sofort in eine individuell bestimmte Gegend versetzt und so wenigstens die Frage nach dem Orte nicht aufkommen läßt. Dazu braucht es freilich nicht immer die umständliche Ausführlichkeit, in der Stifter die Schilderung der Örtlichkeit dem epischen Geschehen vorausschickt,[4] auch die knappere Vorführung der Lokalität, wie bei Keller oder Fontane[5] erfüllt den Zweck der Spannungsvermeidung. Ähnliche

[1] Goethes Romantechnik, S. 27.

[2] Weitere Beispiele für den lokokommunen Einsatz bei Leib Erzählungseingang der deutschen Literatur, S. 67 f.

[3] Riemann a. a. O, S. 36.

[4] Vgl. Das Heidedorf, den Hochwald, Bergkristall.

[5] Kricker, Theodor Fontane, S. 53.

Digitized by Google

Wirkung hat der historische und chronographische Einsatz,[1] der die Frage nach der Zeit mehr oder minder ausführlich im voraus beantwortet. Auch bei der Gruppeneinführung, die Riemann der dramatischen Einführung der Personen entgegensetzt,[2] spielen solche Momente mit. Dadurch, daß uns am Anfang eine größere Gruppe geschildert wird, aus der dann erst im weiteren Verlauf die Einzelperson hervortritt, ist diese durch ihre Zugehörigkeit zu der Gruppe schon von manchen Seiten gekennzeichnet, erregt sie unsere Spannung nicht in dem Maße, wie wenn sie dramatisch eingeführt würde. Alle diese Einsätze stehen in mehr oder weniger scharfem Gegensatz zu der Einführung in medias res des Dramas. Der Erzähler weiß eben nicht nur das Ende seiner Geschichte, er weiß auch den Anfang, d. h. die Vorbedingungen, aus denen sie und die auftretenden Personen hervorwachsen, und er zögert nicht, uns dieselben, wenn nicht sofort, doch möglichst bald mitzuteilen, damit wir unberührt von Spannung und Neugierde dem weiteren Verlaufe der Begebenheiten, der allmählichen Herausbildung seiner Charaktere zu folgen vermögen. Es ist bezeichnend, daß sich schon in der italienischen Renaissance die Opposition gegen die Regel Horaz' erhob, daß man diese für die Romanepen als ungültig erklärte.[3]

Wie der Epiker nun sich bestrebt, uns das Geschehen entweder ganz oder mindestens nach einer Seite hin »ab ovo« zu geben und dadurch keine regressive Spannung aufkommen zu lassen, so ist auch die Darstellung des weiteren Verlaufes durch die absichtliche Spannungsvermeidung gekennzeichnet. Das Wesen der epischen Progression besteht ja darin, daß uns der Dichter nichts zur Darstellung bringt, das nicht schon im Vorhergehenden in ausreichender Weise begründet erschiene. Nie bringt er etwas vor, das als fragmentarisch rückgreifender Erklärung bedarf, nie gibt er uns Rätsel auf, die sich erst später lösen, nie stört er auf diese Weise durch Erregung regressiver Spannung die Ruhe, mit der wir der Darstellung folgen. In ruhiger Stetigkeit schreitet die epische Erzählung fort, vermeidet alle Sprunghaftigkeit, alle Diskontinuität. Fließen dem Hauptstrome des Geschehens neue Nebenflüsse zu, so werden wir sofort

[1] Riemann, a. a. O, S. 34.

[2] A. a. O, S. 66 ff.

[3] Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, 1914, S. 235.

Digitized by Google

über deren Ursprung und bisherigen Verlauf unterrichtet; so wird Brünhilde beim Eintritt in das Nibelungenlied sofort in großen Zügen charakterisiert,[1] so gibt uns Keller beim Eingreifen Züs Bünzlins in den Kampf der drei Kammacher sofort eine köstliche Lebens- und Charakterdarstellung.[2] Ich bin mir freilich bewußt, auch hier einen »idealen Typus« epischer Darstellung zu schildern, dessen vollkommene Realisierung wir nur selten antreffen; am ehesten noch in verhältnismäßig ursprünglicher Erzählungskunst, wie z. B. im Nibelungenliede. Doch wenn wir auch oben auf die Beliebtheit hinweisen mußten, der sich die Einführung in medias res und die Regression in vielen epischen Dichtungen erfreut, so sehen wir trotzdem in der Progression, dem ruhigen, stetigen Fortschreiten der Darstellung, eine spezifisch epische Gattungseigentümlichkeit, die zur Vermeidung motorischer Erregung des epischen Genießers zur Erhaltung seiner Ruhe wesentlich beiträgt.

Auch eine dritte Eigentümlichkeit, die das Epische scharf vom Dramatischen scheidet, dient diesem Zweck: der epische »Erzähler«. Nicht darum handelt es sich hier, wie dieser Erzähler den Gegenstand seiner Darstellung mit subjektiver Stimmung erfüllt, wie er die epische Ruhe durch die spannungsvermeidende Technik des glatten Sukzessionablaufes und der Progression zu erhalten bestrebt ist; wir betrachten ihn hier von einem anderen Standpunkt: wir sehen in seiner Einheit, seiner Einstimmigkeit den Gegensatz zu der Vielheit der handelnden Personen im Drama, zu dessen Zwei- und Mehrstimmigkeit, wir setzen seine Rede, die einheitlicher Vortrag oder Bericht ist, der dialogischen Rede des Dramas gegenüber. Wir kennen die Wirkung dieser Tatsache. Auch der epische Dichter und sein Vortrag werden, wie der noch unzersplitterte Chor, aus dem das Drama hervorwuchs, vom Zuhörer als Einheit, als Ganzes empfunden. Wir folgen ihm in voller Ruhe, weil uns sein Vortrag nicht als Teil eines größeren Ganzen erscheint, weil wir nicht erwarten, daß er von einem anderen Sprecher abgelöst wird. Zwar führt uns der Epiker seine Personen ja auch oft in direkter Rede, im Gespräch begriffen vor; dieses ist ja zugleich ein wichtiges Mittel der Charakteristik. Doch auch in diesen Fällen sucht er die

[1] Str. 325 ff. (B).

[2] Ges. Werke, Bd. IV, S. 238 ff.

Digitized by Google

Einheit des Erzählers zu wahren, indem er sich mit einem »sagte er«, »fuhr er fort«, »schloß er« zur Geltung bringt, indem er das direkte Gespräch unterbrechend, die sprechenden Personen wiederholt als bloße Objekte seiner Darstellung vorführt und so den direkten Dialog in seinen Vortrag einwirkt. Trotzdem ist nicht zu leugnen, daß an diesen Stellen, in denen der Erzähler das Wort seinen Gestalten überläßt, die Ruhe des Zuhörers oder Lesers leisen Störungen ausgesezt ist. Das dialogische Element in epischer Dichtung hebt sich als durchaus fremdartiges, dramatisch-motorisches von den der Bewahrung der Ruhe dienenden epischen Elementen ab.

So tritt die Einheit des epischen Erzählers, die Form der epischen Rede als einheitlicher Vortrag, als weiteres ruheerhaltendes Element epischer Technik zum ungehemmten Sukzessionsablauf, zur epischen Progression. Das Prinzip der Erhaltung der Ruhe, das wir in den inhaltlichen Elementen des Epischen, dem begebenheitlichen Geschehen und dem willensschwachen Helden wirksam sahen, gilt auch in vollem Umfang für die epische Form.

Wir lernten mächtiges inneres Schauen, intensive imaginative Erregung, dazu möglichste Bewahrung der Ruhe, motorische Unerregtheit als hervorstechendste Merkmale epischen Erlebens, epischen Genießens kennen. Die Verknüpfung dieser beiden Eigentümlichkeiten ist nun durchaus keine zufällige. Auch das Prinzip der epischen Ruhe fließt — wie wir ja schon mehrmals im Vorübergehen zu erwähnen hatten — aus dem spezifisch epischen Schauerlebnis. Denn die Bewahrung der Ruhe ist dem Epiker nicht Selbstzweck. Er erstrebt sie nur, um in möglichster Ungestörtheit sich seiner Leidenschaft des Schauens hingeben zu können, sie ist ihm durchaus dienendes Mittel, ihm die Reinheit und Sicherheit seiner Weltschau, die »Freiheit und Unbescholtenheit«[1] seiner Augen zu bewahren. Und so ist er auch bemüht, dem epischen Genießer mit Hilfe der von uns gekennzeichneten bewegungs- und spannungsvermeidenden Elemente epischer Dichtung die Ruhe zu erhalten, die es diesem ermöglicht, mit »ungeteilter Seele«[2] das von ihm

[1] Keller, »Grüner Heinrich«, Bd. III, 2. Kap.

[2] A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur u. Kunst, hg. v. Minor (Deutsche Literaturdenkm. d. 18. u. 19. Jahrh., Bd. 17 u. 18), 1. Teil, S. 366.

Digitized by Google

dargestellte Weltgeschehen und Weltsein in tiefversenktem Schauen zu erleben. So ist es kein Zufall, daß gerade unser phantasiereichster Epiker in der Ruhe das oberste Welt- und Lebensprinzip erblickt. »Nur die Ruhe in der Bewegung,« schreibt Gottfried Keller, »hält die Welt und macht den Mann; die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muß es auch der Mann sein, der sie verstehen und als ein wirkendes Teil von ihr sie widerspiegeln will. Ruhe zieht das Leben an, Unruhe verscheucht es; Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt sich die Welt um ihn. Für den künstlerischen Menschen nun wäre dies so anzuwenden, daß er sich eher leidend und zusehend verhalten und die Dinge an sich vorüberziehen lassen, als ihnen nachjagen soll; den wer in einem festlichen Zuge mitzieht, kann denselben nicht so beschreiben, wie der, welcher am Wege steht. Dieses ist darum nicht überflüssig oder müßig, und der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen.«[1]

Und diese Zusammenhänge zwischen Ruhe und intensivem Schauen, gesteigerter imaginativer Erregung, wie sie auch in diesem Keller-Zitat so schön hervortreten, hat auch die wissenschaftliche Psychologie schon wiederholt betont. So weist Stöhr darauf hin, daß wir bei »lebhaftem Denken«, »plötzlichen Einfällen«, also bei sich steigernder Vorstellungstätigkeit unwillkürlich stehen bleiben, er macht darauf aufmerksam, daß sich bei raschem Gang die Zahl der Vorstellungen vermindere, daß umgekehrt bei lebhaften Träumen der Körper wie gelähmt sei. Er erklärt diese Tatsachen mit dem Ventilverhältnis, das zwischen den verschiedenen Leitungsbahnen bestehe.[2] Schrötter bezeichnet als eine der Wurzeln der Phantasie die »Ermüdungswurzel« und teilt die interessante Tatsache mit, daß die Halluzination, d. h. also die intensivste imaginative Erregung, das eindringlichste innere Schauen, »am besten auf dem Boden der Ermüdung, verschiedener Intoxikationen und krankhafter Degenerationen gedeiht«.[3] Das alles stellt die Verknüpfung von imaginativem Erleben und motorischer Unerregtheit, wie sie das epische Erlebnis kennzeichnet, in interessanteste Beleuchtung. Die Bewahrung der Ruhe erscheint hier als geradezu physiologische Grundbedingung

1 »Grüner Heinrich«, 3. Bd. 2. Kap. (Gesam. Werke, Bd. II., S. 13).

2 Psychologie, S. 539.

3 Die Wurzeln der Phantasie, S. 19.

Digitized by Google

jeder Intensivierung unserer imaginativen Erregung, jeder Steigerung unseres Schauens. Jetzt erst erschließt sich uns das volle Verständnis für die Unerläßlichkeit, welche die Ruhe für das epische schauende Welterleben besitzt. Und so tritt auch dieses Prinzip epischen Erlebens und epischer Dichtung, das zunächst doch mehr oder minder zufällig neben dem Schauerleben des Epikers zu stehen schien, in den notwendigsten psychologischen Zusammenhang zu ihm. Es tritt in den Dienst des epischen Schauens, es bereitet den Weg für das imaginative Erleben der Welt.

Nun findet sich auch die Antwort auf das zweite speziellere Problem, das die historische Einleitung uns erkennen ließ: die gegenseitige Stellung von Dramatik und Epik. Wir mußten schon oft auf Verschiedenheiten inhaltlicher und formaler Natur, auf Verschiedenheiten, die zwischen dramatischem und epischem Welterleben bestehen, hinweisen. Doch die volle Bedeutung ihres Gegensatzes tritt erst jetzt hervor. Das dramatische Erleben, dessen Wesen in der auf das höchste gesteigerten motorischen Erregung liegt, schließt notwendig jedes epische Erlebnis aus, das als imaginative Erregung möglichster Ruhe, d. h. motorischer Unerregtheit bedarf. Das höchste epische Erleben ist seinerseits als intensives Schauerlebnis wieder nur möglich bei Abwesenheit jeder motorischen Erregung und schließt so notwendig alles dramatisch-motorische Erleben wieder aus. Dramatisches und episches Schaffen und Genießen, motorisches und imaginatives Erleben — vielleicht ist es an dieser Stelle nicht unangebracht, daran zu erinnern, daß wir in Dichtungsgattungen und Erlebnisarten »ideale Typen« sehen — treten sich als feindliche, sich gegenseitig ausschließende psychische Funktionen gegenüber. Die Ausschließlichkeit des Gegensatzes zwischen den beiden Dichtungsarten tritt hier auf psychologischem Gebiet in kaum geahnter Schärfe hervor und zeigt die Schiefheit jeder Einteilung, die sie als verwandte Gattungen der Lyrik entgegenstellt.

Digitized by Google

Psychologische Grundlegung.

Wir nähern uns dem Ende der Untersuchung. Der in gattungsmäßig psychologischer Beziehung klare und unproblematische Charakter lyrischer Dichtung erlaubte es uns, die psychische Erlebnisform, die ihr zugrunde liegt, kurz und ohne eingehendere Untersuchung festzustellen. Wir erkannten das lyrische Erlebnis als ein mächtiges Gefühlserlebnis, sahen lyrisches Schaffen und Genießen durch intensive vasomotorische Erregung gekennzeichnet. Wir suchten dann in den beiden Hauptteilen der Arbeit auch für die beiden anderen Dichtungsgattungen solche einheitliche psychologische Grundlagen zu gewinnen. Wir bemühten uns dabei, nicht in psychologischen Einzelheiten stecken zu bleiben, sondern schlechthin alles, was wir als Eigentümlichkeit einer Gattung erkannten, psychologisch zu deuten, in seiner psychologischen Wirkung auf den Genießer zu verfolgen, seinem psychologischen Ursprung im schaffenden Dichter nachzuspüren. Und da ergab sich uns auch für dramatische und epische Dichtung — wie es für die Lyrik schon längst selbstverständlich war —, daß alle die im objektiven Kunstwerk scheinbar so zufällig nebeneinanderstehenden Gattungseigentümlichkeiten, wie etwa dramatische Kampfhandlung und dramatische Regression oder epische Sinnlichkeit und epischer »Erzähler«, auf psychologischem Gebiet auf das allerengste zusammenhängen, daß sie nur die verschiedenen Ausdrucksformen darstellen, die ein durchaus homogenes psychisches Erleben in den einzelnen inhaltlichen oder formalen Elementen des objektiven Kunstwerks sich prägte. So bringt der Dramatiker die ungeheure Energie seines motorischen Erlebens in dichterischer Produktion in dem in allen seinen Elementen motorischen Drama zum Ausdruck, so objektiviert der Epiker sein intensives Schauerlebnis in epischer Dichtung, deren sämtliche Eigentümlichkeiten in ihrem Zusammenhang nur aus diesem

Digitized by Google

epischen Schauerleben heraus verstanden werden können. In Hinsicht auf seine Gattung also wächst das objektive Dichtwerk mit allen seinen gattungsmäßigen Eigenheiten und Gesetzen aus einem einzigen, einheitlichen menschlichen Erlebnistypus hervor. Die Frage nach der Ursache der gattungsmäßigen Zerspaltung der Poesie ist damit beantwortet. Sie liegt in der Tatsache der verschiedenen menschlichen Erlebnisformen: so wächst aus vasomotorischem, motorischem, imaginativem Erleben in dichterisch-schöpferischem Gestaltungs- und Ausdrucksringen lyrische, dramatische und epische Dichtung empor.

Doch die Notwendigkeit der Verknüpfung wird noch zwingender. So wie wir mit Lyrik, Dramatik und Epik die Zahl der Dichtungsgattungen erschöpfen, so durchschreiten wir auch mit den drei Erlebnisarten, die ihnen zugrunde liegen, den Umkreis aller menschlichen Erlebnismöglichkeiten. Seit Kant Erkenntnis-, Gefühls- und Begehrungsvermögen als die drei Vermögen des Gemüts unterschied, ist man nach mannigfacher Abweichung doch immer wieder zu dieser Dreiteilung zurückgekehrt. Alles psychische Leben vollzieht sich in diesen seinen drei Grundformen, ist entweder vasomotorisch, motorisch oder imaginativ. Jetzt erst erkennen wir in aller Klarheit, wie tief diese Zerspaltung der Poesie in der menschlichen Natur verankert ist, wie notwendig sie aus ihr hervorgeht. Die Frage nach der Dreigliedrigkeit der Dichtkunst findet erst hier ihre restlose Antwort. Die Menschen, deren seelisches Leben in diesen drei Grundformen psychischer Erregung sich vollzieht, mußten ihrer Natur gemäß gerade diese drei Dichtungsgattungen hervorbringen. Erlebnisarten und Dichtungsgattungen treten in genaue Korrelation. Je nachdem ein Dichter zu einer dieser drei Erlebnisformen besonders veranlagt ist, schafft er entweder als Lyriker, Dramatiker oder Epiker. Nur Goethe in der Universalität seines Erlebens und Schaffens konnte glauben, daß die »spezifischen Bestimmungen ... eigentlich von außen kommen und die Gelegenheit das Talent determinieren« sollte.[1] Doch die anderen fühlen wohl, daß ihre lyrische, dramatische oder epische Veranlagung in Tiefen ihrer psychischen Konstitution begründet ist, die jede Freiheit der Wahl ausschließen und werden sich

[1] An Schiller, 27. Dezember 1797 (Briefwechsel, Bd. I, S. 350).

Digitized by Google

dieser gattungsmäßigen Gebundenheit ihres dichterischen Schaffens nicht selten schmerzlich bewußt. Wie früher die einzelne Gattung in allen ihren Gesetzen und Eigentümlichkeiten sich als psychologisch bedingt erwies, so nun die Dreizahl der Dichtungsgattungen selbst. Die Dreiteilung der Dichtkunst verliert alle Willkür, alle Zufälligkeit, steht in fester naturnotwendiger Begründung in der Dreigliederung unseres psychischen Lebens vor uns. Aus den drei Naturformen menschlichen Erlebens erwachsen uns die »drei Naturformen der Poesie«.

Digitized by Google

Digitized by Google

Anhang.

Vorwort. S. II. Als Beispiel für den Schematismus normativer Poetik diene etwa Beyer, Deutsche Poetik, 1882/84.

S. III. Daß das Vorherrschen eines Elementes den Charakter eines Dichtwerks bestimmt, ist namentlich durch Elster nachdrücklich betont worden. (Über die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen. Universitätsprogramm Marburg 1903, S. 17). Vgl. auch Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik (Untersuchungen z. neueren Sprach- und Literaturgesch. Neue Folge, Bd. VII, 1910, S. 12) und Veit Valentin, Poetische Gattungen (Zeitschr. f. vergleichende Literaturgesch. Neue Folge, Bd. V, S. 36). Übrigens waren sich die Dichter selbst lange vor der poetischen Theorie der gattungsmäßigen Zusammengesetztheit des konkreten dichterischen Werkes mehr oder minder bewußt. Man vgl. dazu Goethes Noten und Abh. z. Westöstlichen Divan (Weim. Ausg., Abt. I, Bd. VII, S. 118) oder Novalis in den Fragmenten: »Sind Epos, Lyra und Drama etwa nur die drei Elemente jedes Gedichts — und nur das vorzüglich Epos, wo das Epos vorzüglich heraustritt, und so fort?« (Schriften, hg. v. Minor, Bd. II, S. 303).

Einleitung. S. 2. Von Renaissancepoetiken vgl. man etwa J. C. Scaligers Poetik (Poetices libri septem 1561) die Kap. 46—77 oder Opitzens »Buch von der deutschen Poeterei« (Neudrucke deutsch. Lit.-Werke des 16. u. 17. Jahrh., Bd. I) der so wie Scaliger mit dem »Heroisch getichte« beginnt, um über »Tragedie«, »Comedie«, »Satyra«, »Epigramma«, »Eclogen«, »Elegien«, »Echo«, »Hymni« und »Sylven« zu den »Lyrica« zu gelangen. S. 19ff. — Zesen teilt die Gedichte nach ihren Reimen in »einreimige«, »vielreimige« und »schränkreimige«. (Durchaus vermehrter und zum dritten und letzten Mal in drei Teilen ausgefertigter hochdeutscher Helikon 1641—49). Omeis und Neukirch teilen sie zunächst nach ihrer Länge in lange und kurze Gedichte, wozu der letztere sie dann noch in solche unterscheidet, »dazu man keine Musik gebrauchet« und in solche, »so man zur Musik gebrauchet« (Omeis, Gründliche Anleitung z. teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst, 1704, S. 183 u. 214, Neukirch, Akadem. Anfangsgründe z. teutschen Wohlredenheit, Brief-Verfassung und Poesie 1729/31, Bd. II, S. 266ff. u. 304).

S. 3. Ebenfalls formaler Natur ist die Einteilung Batteux', der allerdings den Einteilungsgrund der Form der Rede nicht streng festhält: das Drama wirkt auf Augen und Ohr, das Epos durch Erzählung; daneben unterscheidet Batteux noch eine dritte, vermischte Gattung, deren Namen er allerdings nicht nennt (Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Übers. v. Joh. Ad. Schlegel 1751, S. 136). — Popularphilosophische Poetik: Chr. Heinr. Schmid, Theorie d. Poesie,

Digitized by Google

1767/68, Bd. I, S. 447, Sulzer, Allgem. Theorie d. schönen Künste, 2. Aufl., 1778/87, Bd. I, S. 371, Eschenburg, Entwurf einer Theorie u. Literatur d. schönen Wissenschaften, 1783, S. 53, Eberhard, Handbuch d. Ästhetik, 1803/5, Bd. IV, S. 23, Chr. A. Heinr. Clodius, Entwurf einer system. Poetik, 1804, S. 472. Auch Engel, der Epik und Dramatik als eine einzige pragmatische Dichtungsgattung, deren Gegenstand die Handlung sei, neben die malerische oder beschreibende, die lyrische und didaktische Poesie stellt, unterscheidet in dieser »pragmatischen« Gattung nach dem formalen Prinzip die berichtende Form des Epos und die darstellende des Dramas (Die Poetik, Schriften, 1845, Bd. XI, S. 19, 22, 164 u. 282). Eine bis ins einzelnste getreue Nachahmung der Engelschen Einteilung gibt Schwaldopler, Handbuch der deutschen Dicht- und Redekunst, 2. Aufl., 1817, S. 154f. Die historische und allegorische Poesie findet sich bei Clodius, S. 472.

S. 6. O. Ludwig will dabei diese Verbindung von Lyrik und Epik im Drama nicht so äußerlich gefaßt wissen wie bei Hegel, sondern in »organischer Wechseldurchdringung, daß nun aus den zwei Ingredienzien ein drittes, von beiden verschiedenes wird. Wie z. B. im Apfel kein Wasser mehr ist, sondern Apfelsaft« (Studien, Bd. I, S. 499). Vgl. auch O. Ludwigs »Stufenfolge der Künste«: Die bildenden Künste geben den Leib, die Zeitkunst die Seele, die dramatische Kunst gibt »einen beseelten Leib, verleiblichte Seele, Gestalt und Bewegung, Sein und Leben zugleich« — »Baukunst, Skulptur, Malerei — Drama — Epik, Lyrik, Musik.« Das Drama erscheint hier nicht als Addition von Lyrik und Epik, sondern als Gesamtkunstwerk (Studien, Bd. II, S. 27f.).

S. 6. Carrière unterscheidet wie Humboldt einen »Zustand ruhiger Beschauung« — Epik und die Erregung »der Gefühle, einer bestimmten Empfindung« — Lyrik (Die Poesie, S. 194f.). In ähnlichem Sinn Gottschall, Poetik, 6. Aufl., 1893, Bd. II, S. 3, Bellermann, Schillers Dramen, Bd. I, S. 10.

S. 6. Den Objekts-Subjekts-Gegensatz benützen Zimmermann (Über das Tragische und die Tragödie, 1856, S. 33, 40), Carrière (Die Poesie, S. 193 u. 439), Prölß (Katechismus d. Dramaturgie, 1877, S. 187), Hahn (Deutsche Poetik, 1879, S. 54f., 58f.), Schasler (System der Künste, 1882, S. 122), Günther (Grundzüge d. trag. Kunst, 1885, S. 384f.) u. Kellen (Die Dichtkunst, S. 430).

S. 7. Forth lehnt zwar das Drama als Vereinigung von Epik und Lyrik ab, hebt es aber aus der Poesie heraus und betrachtet es als Gesamtkunstwerk (Poesie und Drama, Deutsche Dramaturgie, IV. Jahrg., S. 132 u. 134ff.).

S. 7. Schon bei Schopenhauer findet sich übrigens diese Mittelstellung der Epik; er sieht in der Lyrik das ausschließliche Alleinherrschen des subjektiven Elements, im Drama das des objektiven, zwischen welchen beiden die epische Poesie in ihren verschiedenen Formen und Modifikationen sich befindet (Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II, Kap. 37. Sämtl. Werke hg. v. Frauenstädt, Bd. II. S. 493).

S. 8. Schon Schiller hat auf die Rolle des Erzählers in der Epik hingewiesen: »Die Epopöe, der Roman, die einfache Erzählung rücken die Handlung schon ihrer Form nach in die Ferne, weil sie zwischen Leser und die handelnden Personen den Erzähler einschieben« (Über die tragische Kunst, Säk. Ausg., Bd. XI, S. 173f.). Dann auch O. Ludwig: »Der Charakter des Epischen ist Mittelbarkeit, Umweg, Hindurch-

Digitized by Google

gehen des Starken, Unmittelbaren durch das Medium, das mildernde einer dritten Person« (Studien, Bd. II, S. 126f.). In neuerer Zeit Scherer (Poetik, S. 246 u. 249), Feierfeil (Zu W. Scherers »Poetik« S. 26), Dohrn (Die künstlerische Darstellung als Problem d. Poetik, S. 74ff.), Bab (Kritik der Bühne, 1908, S. 101f.) und endlich Friedemann (Die Rolle des Erzählers in d. Epik, S. 32 u. 245).

S. 8. Zu R. M. Werners Einteilung vgl. man auch die Geigers, der Epik und Dramatik als Pragmatik, die eine Zeitreihe — Handlung oder Entwicklung — darstelle, der Lyrik als Darstellung eines Zustandes gegenüberstellt (Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik, 1905, S. 1).

S. 9. Den zeitlichen Unterschied heben hervor: Knüttell, Die Dichtung u. ihre Gattungen, 1840, S. 26, 28, 187, Bruckmann, Poetik, 1898, S. 122 u. 206. Aber auch Einteilungen, die nicht gerade diesem Einteilungstypus angehören: Elster, Über die Elemente der Poesie, S. 11, Friedemann, Die Rolle d. Erzählers i. d. Epik, S. 22, Wassermann, Die Kunst d. Erzählung, 1904, S. 29, Schlag, Das Drama, S. 22, Kellen, Die Dichtkunst, S. 246.

S. 10. Den Gegensatz zwischen Handlung und Begebenheit betonen: Knüttell a. a. O. S. 26, 28, 187, O. Ludwig, Studien, Bd. II, S. 111, Carrière, Die Poesie, S. 203, Gottschall, Poetik, Bd. II, S. 114, Freytag, Technik d. Dramas (Gesamm. Werke, Bd. 14), S. 17, Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters S. 458.

S. 10. Auch O. Ludwig sieht in der »sinnlichen Erscheinung« ein »integrierendes Moment« des Dramas, dem er allerdings Epik und Lyrik, die beide im Reiche der Vorstellung wirken, gegenüberstellt (Studien, Bd. I, S. 499, 528 u. 39f.). Ebenso verwendet H. Herzog dieses Prinzip zur Einteilung der gesamten Poesie: die dramatische Dichtung wirkt unmittelbar auf die sinnliche Wahrnehmung, die epische durch die konventionellen Zeichen der Worte auf die Vorstellung. (Zur Lehre vom poetischen Genießen, 1895, S. 6 u. 12). Ähnlich ist auch Mauthners Scheidung des auf direktem Wege Vorstellungen erzeugenden Dramas von der mittels Worten in indirekter Weise Vorstellungen erweckenden Erzählung (Kritik der Sprache, 2. Aufl., 1906, Bd. I, S. 105). Beide kommen dazu, in Epik und Dramatik die eigentlichen Gattungen der Dichtkunst zu sehen, die Lyrik nur als Mischform gelten zu lassen.

S. 11. Übrigens unterscheidet auch Dinger zwei Hauptgruppen künstlerischer »Entäußerung«: Kontemplation in Malerei und Plastik, Emotion in Musik und Drama, um sie aber im Hinblick auf das künstlerische. Schaffen abzulehnen. (Dramaturgie als Wissenschaft, 1904/5, Bd. II, S. 232 f. u. 247).

S. 12. Als Kuriosum mag es hier angemerkt werden, daß noch 1912 eine Schulpoetik neben dem ins Psychologische gewendeten Additionstypus eine Einteilung aufweist, die auf den verschiedenen Zeitformen sich aufbaut: Epik— Bilder v e r g a n g e n e r Taten, Lyrik — g e g e n w ä r t i g e Empfindungen und Gefühle, Dramatik — auf die Z u k u n f t gerichtete Entwicklung (Reuter, Poetik, 4. Aufl., 1912, S. 118), eine Entartung, an der übrigens Gottschall (Poetik, Bd. II, S. 3 u. 239) und Carrière (Die Poesie, S. 195), ja sogar Friedr. Theod. Vischer (Ästhetik, Bd. III, S. 1376) nicht ganz schuldlos sind.

S. 14. Der hier gekennzeichnete Charakter der Lyrik findet sich ausnahmslos in der ganzen theoretischen Literatur betont: von Schmid, Theorie d. Poesie,

Digitized by Google

Bd. I, S. 300, Sulzer, Allgem. Theorie, Bd. III, S. 247, und Eschenburg, Entwurf einer Theorie, S. 106, bis zu Volkelt, Ästhetik, Bd. III, S. 175, und Müller-Freienfels, Poetik, S. 62 u. 68 f.

Das Dramatische. S. 15. Über die Korrelation von Form und Inhalt und des letzteren Unterscheidung von bloßem Stoff vgl. Lipps, Ästhetik, 1903/06, Bd. II, S. 95.

S. 15. Einige Definitionen der »Handlung« seien hier angeführt. Lessing zwar nennt in der berühmten Stelle des »Laokoon« alle »Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen«, Handlungen, und versäumt er dabei, für das begebenheitliche Geschehen Platz zu lassen (Laokoon, XVI, hg. v. Blümner, 2. Aufl. 1880, S. 251), wogegen sich schon Herder im ersten »Kritischen Wäldchen« wendet: »Der Begriff des Sukzessiven ist zu einer Handlung erst die halbe Idee: es muß ein sukzessives durch Kraft sein; so wird Handlung« (Sämtl. Werke, hg. v. Suphan, Bd. III, S. 139). Doch hat Lessing selbst in den Entwürfen zum »Laokoon« (Blümner, S. 444) die Handlung viel schärfer definiert und wenn auch nicht ausdrücklich, doch von der Begebenheit getrennt, indem er hier »den Endzweck«, auf den eine Reihe von Bewegungen abzielt, als charakteristisch für die Handlung erklärt. In der »Absicht« sehen O. Ludwig (Studien, Bd. I. S. 412) und Grillparzer den Faktor, der ein Geschehen zur Handlung macht (Zur Dramaturgie, 1839, Sämtl. Werke, Bd. XV, S. 93). Auch die »Motivation«, d. h. die »Begründung des Spätern durch das Frühere« zog man zur Unterscheidung dieser beiden Klassen von Geschehnissen heran (Zimmermann, Ästhetik, 1858/65, Bd. II, S. 303). Ähnlich auch schon Grillparzer: »Die Handlung unterscheidet sich dadurch von der Begebenheit, daß bei der letzteren hauptsächlich auf die Folgen einer gegebenen Lage Wert gelegt wird, bei der Handlung aber auf ihre Ursachen, wo denn freilich wieder die Lage selbst in die Reihe der Ursachen tritt und mit einer letzten Folge endlich abschließt. (Zur Dramaturgie, 1836, Sämtliche Werke, Bd. XV, S. 92), Psychologisch orientierte Betrachtung schränkt diese »Motivation« auf den menschlichen Willen ein (Elster, Über die Elemente der Poesie, S. 11).

S. 17. Eine Reihe von Theoretikern sieht daher im Willen den Kern des Dramatischen: »Jedes wirkliche Drama lebt und webt von der Willenskraft« (Avonianus, Dramatische Handwerkslehre, 2. Aufl., 1902, S. 55). — Vgl. auch Elster, Über die Elemente d. Poesie, S. 12. Paul Ernst. Weg zur Form, 1906, S. 188, W. Scholz, Das Drama (Schaubühne, Bd. VI), S. 446, Bruchmann, Poetik, S. 207 u. a. m.

S. 19. Während die »Zielhandlung« einen Kampf darstelle, der auf einen Zielpunkt gerichtet sei, spinne sich bei der »Folgehandlung« das Geschehen folgerichtig aus einem Ausgangspunkt heraus. So hat »König Lear« nach Spieß eine Folgehandlung, »Egmont« ein Gemisch von Ziel- und Folgehandlung (Die dramat. Handlung in Lessings »Emilia Galotti« u. »Minna v. Barnhelm«, S. 39 f. und 52 f. und Die dramat. Handlung in Goethes »Clavigo«, »Egmont« und »Iphigenie«, Bausteine z. Gesch. d. neueren deutschen Lit., Bd. 17, 1918, S. 48).

S. 20. Dramaturgische Theorie hat schon des öftern auf den dramatischen Wirkungswert der Hemmung hingewiesen: »Niemals darf etwas, was gewollt wird,

Digitized by Google

anders als schwierig erscheinen, das ist die oberste aller goldenen Regeln« sagt, Avonianus und rät dem Dramatiker sich bei jeder Szene zu fragen: »Lassen sich nicht noch irgend welche Hemmungen anbringen?« (Dramat. Handwerkslehre, S. 60 u. 62). Nach Friedr. Theod. Vischer ist das Drama »eine Kette von Retardationen«; »Der intensiven Stetigkeit nach hat es also mehr Hemmung als das Epos« (Ästhetik, Bd. III, S. 1399). Übrigens vgl. auch Goethe, der die eigentlichen »Hindernisse« ebenfalls für das Drama in Anspruch nimmt (An Schiller, Briefw, Bd. I, S. 241).

S. 21. Dramatische Dichter sind sich sicher dieser intensivierenden Wirkung der Hemmung wohl bewußt; so läßt Schiller Ferdinand in »Kabale und Liebe« ausrufen: »Messen Sie sich mit einer Leidenschaft nicht, die jeder Widerstand nur mächtiger machte« (III, 1).

S. 21. Bemerkenswert ist es, wie dieses Spiel von Zielstrebigkeit und Hemmung nicht nur das große Hauptgeschehen des Dramas beherrscht, sondern auch in dem kleinsten, scheinbar nur zuständlicher Schilderung dienenden Geschehensverlauf, wie etwa in der sog. dramatischen Exposition, zu Tage tritt. Äußerst aufschlußreich sind in dieser Beziehung die ersten sechs Auftritte von Lessings »Emilia Galotti«, deren Analyse hier folgen möge. Gleich zu Beginn des Dramas gibt sich leise eine mächtige Zielstrebigkeit kund: die Leidenschaft des Prinzen für Emilia, der er bei Gelegenheit einer Bittschrift einer Emilia Bruneschi Ausdruck verleiht. Aber schon wenige Augenblicke später taucht die Hemmung auf; der Kammerdiener überbringt einen Brief der Gräfin Orsina und meldet ihre Rückkehr in die Stadt. Der sich anschließende kleine Monolog des Prinzen verschafft uns Klarheit über die Rolle der Gräfin: sie ist seine Geliebte, der er eben den Laufpaß geben will. Doch die bloße Existenz dieser Geliebten, deren Verbindung mit dem Prinzen, wie die Tatsache ihres Briefes und das Warten ihres Läufers auf Antwort zeigen, noch ungelöst ist, muß der ursprünglichen Zielstrebigkeit hemmend in den Weg treten. Für den Prinzen zwar noch nicht; er glaubt diese Hemmung mit einem leichtfertigen »Aber — ich habe« überwunden zu haben, wohl aber für den dramatischen Genießer. Und diese Orsina-Hemmung wird im folgenden Auftritt (I, 2) noch verstärkt. Conti bringt das vom Prinzen bestellte Porträt der Gräfin; der Prinz hat sie also malen lassen, ihr Verhältnis war also doch kein ganz flüchtiges, rasch vorübergehendes Getändel, seine Festigkeit und Ungelöstheit kommen in gesteigertem Maße zum Ausdruck. Und dies setzt sich auch im dritten Auftritt fort. Die Orsina-Hemmung wird hier zu einem Hemmnis, das im Innern des Prinzen der dort herrschenden Leidenschaft für Emilia in den Weg tritt. Die Erinnerung an das leichte, fröhliche, ausgelassene Liebesleben mit der Gräfin steigt in ihm auf und wirkt seiner jetzigen Neigung entgegen. Doch nur für kurze Zeit; rasch wird sie vom Prinzen verscheucht und überwunden. Als Conti die beiden Bilder bringt, hat er für die Gräfin nur Ausdrücke des Hasses und der Verachtung, das Bild Emiliens jedoch macht ihm den tiefsten Eindruck. Doch kurz nachdem sich in seiner Fassungslosigkeit, in die ihn das Bild versetzt, die Tiefe seiner Leidenschaft für Emilia verrät, folgt auch schon wieder die Hemmung: »Auch kenn' ich ihren Vater. Er ist mein Freund nicht.« Der Prinz selbst muß sich das eingestehen;

Digitized by Google

Streitigkeiten um Sabionetta haben ihr Verhältnis getrübt. Auch in der Charakterisierung Odoardos durch den Prinzen: »Ein alter Degen; stolz und rauh; sonst bieder und gut!« liegen deutliche Hinweise auf künftige Hemmungen, die der Leidenschaft des Prinzen aus dem Charakter des Vaters der Geliebten erwachsen müssen. Und im fünften Auftritt findet sich dieses dramatische Schema von Zielstrebigkeit und Hemmung sogar auf wenige Zeilen zusammendrängt: »Wer dich auch besäße, schönres Meisterstück der Natur« ruft der Prinz leidenschaftlich aus, worauf sofort in der Erwähnung der »ehrlichen Mutter« und des »alten Murrkopfes« die diesem Wunsch entgegenstehenden Hemmungen auftauchen. Der sechste Auftritt bringt weitere Verstärkung der Hemmungen: Marinelli berichtet, daß die Gräfin Orsina Mißtrauen schöpft gegen die Liebe des Prinzen, daß sie fürchtet, einer neuen Geliebten aufgeopfert zu werden. Daraus müssen bei der Heftigkeit ihrer Liebe, wie sie Marinellis Schilderung zu entnehmen ist, der prinzlichen Leidenschaft für Emilia die stärksten Hemmungen erwachsen. Aber dabei bleibt es nicht. Die mächtigste und vorerst fast unüberwindlich scheinende Hemmung ist, die nahe bevorstehende Hochzeit des Grafen Appianis mit Emilia. Jetzt scheint sich den Wünschen des Prinzen wirklich jede Erfüllung versagen zu wollen. Besonders der Umstand, daß die Hochzeit noch im Lauf des Tages stattfinden soll, macht sie fast zu einem schon geschehenen und daher unabänderlichen Ereignis. — Hier erst setzt nach hergebrachter Auffassung die »Handlung« ein.

S. 22. Zur Kampftheorie des Dramas vgl.: Hebbel, Mein Wort über das Drama ämtl. Werke, hg. v. Werner, I. Abt., Bd. XI, S. 4), Fr. Th. Vischer, Ästhetik, Bd. III, S. 1399, Hettner, Das moderne Drama, 1852, S. 21, Freytag, Technik d. Dramas, S. 97, Gietmann, Poetik und Mimik, 1900, S. 377, Klein, Geschichte des Dramas, 1865 ff., Bd. I, S. 42, Carrière, Die Poesie, S. 437, Weitbrecht, Das deutsche Drama, 1900, S. 39 f., v. d. Pfordten, Werden und Wesen des historischen Dramas, 1901, S. 114, Paul Ernst, Weg zur Form, 1906, S. 31 f., Avonianus, Dramatische Handwerkslehre, S. 10, Harlan, Schule d. Lustspiels (Preuß. Jahrb., Bd. 109), S. 73 ff., Schnupp, Zur Auffassung und Erklärung d. Dramatischen, 1907, S. 12 f., Lehmann, Poetik, S. 166, Müller-Freienfels, Poetik, S. 79, Brunetière, Histoire de la littérature française classique, 1904 f. Bd. I, S. 561, Faguet, Drame ancien, drame moderne, 1898, S. 223, Bovet, Lyrisme, Epopee, Drame, 1911, S. 13 f.

S. 29. Mein »Stauungsdrama« berührt sich hier mit der »Tragödie der Verhältnisse«, wie sie Hettner der Tragödie der »Leidenschaft« gegenüberstellt (Das moderne Drama, S. 88, 96 f.). Freilich, Hettner gelangt von mehr stofflichen Gesichtspunkten zu dieser Scheidung, die sich mir aus der Analyse der möglichen Grundformen menschlichen Handelns ergab, und so versagt sich ihm deren Anwendung auf die für das Drama ebenfalls sehr wichtige innermenschliche Handlung.

S. 32. Auch bei Grillparzer findet sich dieser komplexe Typus dramatischen Geschehens. So in »Des Meeres und der Liebe Wellen«, wo aus dem ruhenden Widerstand, der der Liebe Heros und Leanders aus dem Stand Heros erwächst, erst im 4. Akt die Gegenzielstrebigkeit des Priester, dessen Mißtrauen durch den Bericht des Tempelhüters rege geworden ist, entgegenschießt (Vgl. bes. V., 1360 ff.). — Und ebenso in »Weh dem, der lügt«, wo zu den ruhenden Widerständen, die

Digitized by Google

dem abenteuerlichen Unternehmen Leons in Hülle und Fülle entgegenstehen, der Gegenwille des Grafen Kattwald tritt, V. 845 ff. in erster Andeutung, um sich dann im 3. Akt zu steigern und nach erfolgter Flucht in aller Mächtigkeit aufzuspringen. Auch in diesen beiden Stücken herrscht das in »Macbeth« und »Julius Cäsar« aufgezeigte Schema: Nach vorbereitender Intrige realisiert sich der Hauptwille in äußerer Tat (Zusammenkunft Heros und Leanders im Turm, Flucht Leons mit Atalus und Edrita) und dann erst entsteht der Gegenwille in voller Mächtigkeit und steigert das dramatische Geschehen zu lebendigster Kampfhandlung.

S. 33. Ich halte hier trotz Werder, der in Hamlets ewigem Zögern nur dessen Bemühung sieht, den König öffentlich seines Mordes zu überführen (Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, 1875) an der Goetheschen Ansicht über Hamlet fest (»Lehrjahre«, 4. Buch, 13. Kap.). Man braucht deswegen Hamlet nicht gleich einen »meuchelnden Schwächling« zu nennen, wie es O. Ludwig tut (Studien, Bd. 1, S. 483).

S. 34. Meine Auffassung Macbeths finde ich bei Scholz bestätigt: »Macbeth ringt mit dem Bilde seiner Tat« (Das Drama, Schaubühne, Bd. VI, S. 444).

S. 38. Ich lasse hier noch einige charakteristische Zeugnisse folgen: »Denn der letzte Grund jeder großen Wirkung des Dramas liegt nicht in dem Bedürfnis des Hörers, leidend Eindrücke aufzunehmen, sondern in seinem unablässigen Drange zu schaffen und zu bilden. Der dramatische Dichter zwingt den Hörer zum Nachschaffen. Die ganze Welt von Charakteren, von Leid und Schicksal muß der Hörende in sich selbst lebendig machen; während er mit höchster Spannung aufnimmt, ist er zugleich in stärkster und schnellster schöpferischer Tätigkeit« (Freytag. Technik d. Dramas, S. 83 f.). — »Wie der Dichter zur dramatischen Form greift, wo er sich so tief in die Person und in das Erlebnis seiner Figuren versenkt, daß er ganz in ihnen aufgeht, so ist es Aufgabe und zugleich Geheimnis des Dramatikers, uns so ganz in seine Persönlichkeiten zu versetzen, daß wir innerlich mit ihnen verwachsen« (Th. A. Meyer, Das Stilgesetz in der Poesie, 1901, S. 108). »Das Drama stellt den Schein eines äußeren Vorganges her, d. i. eines solchen, der außerhalb unser stattfindet, dennoch ist derselbe in Wahrheit und in seinem Wesen ein Geschehen mit uns selbst, es ist unser Handeln, unser Kampf, unser Sieg und Erleiden« (Bytkowski, Kontemplative und extatische Kunst, 1910, S. 33). — Vgl. außerdem Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 1906, S. 39, Paul Ernst, Weg zur Form, S. 141, Lehmann, Poetik, S. 164, Scholz, Gedanken zum Drama, 1905, S. 1.

S. 39. Über die Bedingungen der Sympathie vgl. Müller-Freienfels, Psychologie d. Kunst, 1912, Bd. I, S. 157 f.

S. 41. Bezüglich des hier und später scheinbar kritiklos angenommenen psycho-physischen Parallelismus verweise ich auf Stöhrs Psychologie 1917, Vorwort, S. V f.: »Dort, wo ich von den physiologischen Vorgängen rede, meine ich nicht wirklich materielle, sich ihrer selbst unbewußte Vorgänge in der Außenwelt, sondern Symbole, die sich in unserem Bewußtseinsinhalt aufbauen und in ihm verbleiben.«

S. 42. Auch Hettner fordert diese Gleichberechtigung der kämpfenden Parteien (Das mod. Drama, S. 99). Ebenso Carrière, Die Poesie, S. 440. Harlan. Die Schule d. Lustspiels (Preuß. Jahrb., Bd. 109, S, 84). Lehmann, Poetik, S. 16

Digitized by Google

S. 42. So nennt etwa Büchler das Drama die »vollkommenste Spannungsform« (Die ästhetische Bedeutung der Spannung, Zeitschr. f. Ästhetik, Bd. III, S. 219).

S. 46. Aristoteles folgen Immermann, der neben dem Schauspiel im strengen Sinne die Mittelgattung des »Charaktergemäldes« unterscheiden möchte (Deutsche Dramaturgie, hg. v. Scholz 1907 ff., Bd. III, S. 384), Dinger, Dramaturgie als Wissenschaft, Bd. II, S. 297. So auch Faguet, der scharf formulierend sagt: »Le drame réduit à lui-même: c'est l'action« und abwehrend hinzufügt: »Point de ces peintures de caractères qui dépassent le cadre du drame, qui n'ont point dans l'intrigue un emploi nécessaire, et qui n'ont d'autre mérite que d'être profonds« (Drame ancien, drame moderne, S. 153 f.). Im selben Sinn Perger, System d. dramat. Technik, S. 84, Spielhagen, Beiträge z. Theorie u. Technik des Romans, 1883, S. 161, Schlag, Das Drama, S. 26 f.

S. 47. Zu dieser Unterscheidung von nach den Völkern verschiedenen Dramentypen vgl. bes. Freytag, Technik d. Dramas, S. 218, Dilthey, Die Einbildungskraft d. Dichters, S. 453 f., dann Carrière, Die Poesie, S. 440, Avonianus, Dramat. Handwerkslehre S., 89.

S. 47. Über die epischen Elemente bei Shakespeare vgl. Hettner, Das mod. Drama, S. 20 f., Grabbe, Über Shakespearomanie (Deutsche Dramaturgie hg. v. Scholz, Bd. III, S. 407), Berger, Über Drama und Theater, 1900, S. 70 f. — Von Goethes Dramen ist bes. »Götz v. Berlichingen« diesem Einwand ausgesetzt (Hettner, a. a. O., S. 41). Über Grillparzers Neigung zum Epischen vgl. Pfordten, Werden u. Wesen d. hist. Dramas, S. 78.

S. 47. »Freude am Schauen, die Abbildung ungewöhnlicher Ereignisse durch menschliches Spiel« ist auch für G. Freytag der Ursprung des germanischen Dramas (Technik des Dramas, S. 23, 68, 160).

S. 47. Auf den Zusammenhang zwischen dem Charakterdrama und dem Epischen weist auch Paul Ernst hin: »Es besteht eine allgemeine Beziehung zwischen der Charaktertragödie und der Auflösung des Dramatischen ins Epische, eine Untersuchung Shakespearescher Tragödien wird da merkwürdige Erkenntnisse bringen« (Weg z. Form, S. 117, Anm.).

S. 48. Diesen willensstarken Charakter im Drama fordern auch Freytag, Technik d. Dramas, S. 20, Nossig, Die Erneuerung d. Dramas, 1905, S. 79, und Faguet, dem die dramatischen Charaktere »des forces agissantes« bedeuten (Drame ancien, drame moderne, S. 258).

S. 51. Daß andrerseits die Unendlichkeit der Koexistenz wieder durch ein sukzessives Element aufgehoben wird, soll hier nur angemerkt werden: so wird die reinste Koexistenz, wie sie die homogene Farbenempfindung darbietet, die als solche unendlich ist, erst durch das sukzessive Element der Linie begrenzt und gegliedert.

S. 54. Zu dieser Scheidung von inhaltlicher und formaler Spannung vgl. O. Ludwigs zwei Arten der Spannung: »Spannung aus Teilnahme« und »Spannung aus Neugier« (Studien, Bd. II, S. 98).

S. 55. So nennt Klein das Werden »die Grundkategorie der dramatischen Form« (Gesch. d. Dramas, Bd. I, S. 90). Freytag sieht in der Darstellung des

Digitized by Google

Werdens einer Handlung, Bab, ähnlich wie Hebbel, im Werden des Gedankens spezifische dramatische Eigentümlichkeiten (Technik d. Dramas, S. 19, Kritik der Bühne, S. 42). Übrigens sieht auch schon O. Ludwig im »Werden und Wachsen« das eigentlich Dramatische (Studien, Bd. I, S. 63).

S. 58. Scaliger formuliert die Medias-res-Regel folgendermaßen: Nequaquam ab ovo, ut monet Horatius, incipiendum. hoc primum praeceptum esto« (Poetik, S. 144). Oder Opitz: »stracks von seinem Inhalte und der Proposition anheben« (Buch v. d. deutschen Poeterei, S. 19 f.),

S. 59. Über die Einsätze und Einführungen vgl. neben Riemann Rieß, Wilhelm Heinses Romantechnik (Forsch. z. neueren Literaturgesch., Bd. 39), 1911, S. 22, Kaiser, Untersuchungen über Immermanns Romantechnik, 1906, S. 46, 62, Düber, Beiträge zu Henry Fieldings Romantechnik, 1910, S. 35, Dibelius, Englische Romankunst (Palaestra, Bd. 92 u. 98), 1910, Bd. I, S. 72 und auch Leib, Erzählungseingänge in d. deutschen Literatur, 1913, S. 80 ff.

S. 62. Auch Berger macht auf diese Tatsachen aufmerksam und fordert eine Psychologie des »Wir« neben der des »Ich«, welche als alleinige Grundlage der Wissenschaft vom Drama nicht ausreiche (Dramaturgische Vorträge, 1890, S. 215 ff.)

S. 63. Übrigens will auch ein anderer Vertreter dieser malerischen Richtung, der Engländer Gordon Craig, die Wirkung des Bühnenbildes nicht auf das rein Optisch-Malerische festlegen. Er will auch durch die Gefühlsseiten der Farben wirken, das Bühnenbild ist ihm nicht ein malerischer, sondern ein »emotioneller Entwurf« (Die Kunst des Theaters, übers. v. Magnus, 1905, S. 22 f. u. 28).

S. 64. Scherer und Dilthey weisen ebenfalls auf diese Zusammenhänge von Tanz und Drama hin (Poetik, S. 2, Einbildungskraft d. Dichters, S. 435 f.) und Craig formuliert kurz: »Der Vater des dramatischen Dichters war der Tänzer« (Kunst des Theaters, S. 12 f.). Vgl. auch Bab, Kritik d. Bühne, S. 111, Hirn, Ursprung d. Kunst, 1904, S. 10 f. Fuchs, Der Tanz, S. 13.

S. 65. Ganz ausdrücklich sagt z. B. Müller-Freienfels: »Im Kunstgenuß findet eine Ausschaltung aller Willens- und Tätigkeitsfunktionen statt« (Psychologie der Kunst, Bd. I, S. 30).

Das Epische. S. 69. Die epische Totalität heben ebenfalls hervor: Spielhagen, Beiträge v. Theorie u. Technik d. Romans, 1883, S. 48, Zimmermann, Über den Begriff d. Epos, 1848, S. 3, Carrière, Die Poesie, S. 214.

S. 69. Treffend hat Ermatinger hervorgehoben, daß der epische Dichter, wenn er schon nur Einzelnes zur Darstellung bringt, doch immer das Bestreben zeigt, das von ihm Erzählte aus größerem Zusammenhang stammend erscheinen zu lassen, wie er darauf hinweist, »daß er eigentlich viel mehr weiß, als er sagt, daß er noch viel mehr sagen könnte, ja allwissend ist«, daß er also die Welt in ihrer Totalität erlebt und nur äußerer Umstände wegen sich bescheidet, sie in Auswahl darzustellen (Das dichterische Kunstwerk, 1921, S. 335 f.).

S. 70. Über die Unerschöpflichkeit des Epikers vgl. R. M. Meyer, Die deutsche Literatur d. 19. Jahrh., 4. Aufl., 1910, Bd. II, S. 12, über den Reichtum G. Kellers etwa Brahm, Gottfried Keller (Charakterbilder aus d. Weltliteratur d. 19. Jahrh. Bd. I), 1883, S. 125.

Digitized by Google

S. 81. Müller-Freienfels gibt für die Mehrdeutigkeit von sprachlichen Schilderungen einen interessanten Beleg. Eine Dame berichtet ihm: »Ich las O. Ludwigs Novelle ‚Maria' zum zweitenmal, ohne mich des ersten Lesens zu entsinnen. Plötzlich im Laufe der Erzählung, wo die Gruppe der Maria mit dem Kinde, der alten Rosine in der Laube ganz bildmäßig ausgemalt wird, fiel mir plötzlich ein, daß ich das alles schon einmal gelesen hatte. Dieses Gruppenbild kam mir ganz deutlich ins Gedächtnis, zugleich aber auch wurde mir klar, daß ich beim ersten Lesen alles ganz anders angeordnet, in anderer Szenerie gesehen hatte, und es dauerte eine ganze Weile, bis mir die beiden Bilder zusammenschmolzen« (Psychologie d. Kunst, Bd. I, S. 71 f.).

S. 82. Auch für Wegener ist die Konstruktion von »Individualbildern« eine freie Tat der Hörers; der Dichter könne den Hörer nicht zwingen, ein bestimmtgeformtes Bild zu erzeugen (Untersuchungen über die Grundfragen d. Sprachlebens, 1885, S. 175). Ähnlich auch Roetteken, Poetik, Bd. I, S. 50f.).

S. 84. Bestätigende Illustration findet diese Ansicht, die in der Veranschaulichung von geistigen Innerlichkeiten in sinnlich schaubaren Äußern Zweck und Wesen des epischen Vergleichs sieht, durch die Resultate einer Arbeit Lehmanns, der bei Rubrizierung der Metaphern und Vergleiche Flauberts auf 20 untersuchte Seiten folgende Zahlen findet:

Sinnliches statt Sinnlichem	8
Sinnliches statt Geistigem	46
Geistiges statt Sinnlichem	0
Geistiges statt Geistigem	2

Die unterstrichenen Zeilen sprechen in ihrer Gegensätzlichkeit die beredteste Sprache für die versinnlichende Tendenz epischer Metaphorik (Die Formelemente d. Stils von Flaubert in den Romanen und Novellen. Marburger Beiträge z. roman. Philol., Heft V, 1913, S. 50).

S. 85. Vgl. zu der hier vorgetragenen Auffassung des Vergleichs auch Wegener, Untersuchungen über die Grundfragen d. Sprachlebens, S. 178. Auch bei R. M. Meyer finden sich Andeutungen auf diese Erinnerungsfunktion des Gleichnisses (Deutsche Stilistik, 1906, S. 139f.).

S. 86. Auch Lehmann weist auf die anschauliche Wirkung hin, die »scharfe Kontraste in Farben und Tönen auf uns ausüben« (Poetik, S. 88).

S. 86. Beispiele für Kontraste bei C. F. Meyer hat Stickelberger zusammengestellt (Die Kunstmittel in C. F. Meyers Novellen, 1897, S. 32f.). Ich lasse hier noch zwei Beispiele aus Stifters »Waldsteig« folgen: »Er (Tiburius) ging weiter. Zuweilen hielt er sein spanisches Rohr empor, drehte es langsam zwischen den Fingern und ergötzte sich an dem Funkeln des Goldknopfes in der dunkeln, ruhigen, einsamen Luft.« Prachtvoll kombiniert hier Stifter den Kontrast: heller Goldknopf — dunkle Waldluft mit dem zweiten: drehende, blitzende Bewegtheit — einsame Ruhe, und erreicht ein Bild von großartiger Anschaulichkeit und Ausdruckskraft (Studien, Inselverlag, Bd. II, S. 394). »Tiburius ging auf dem Pfade fort, der von allerlei Dingen eingefaßt war. Manchmal lag die Moosbeere wie eine Koralle neben ihm, manchmal streckten die Preiselbeeren ihr Kraut empor und hielten ähnliche Büschel von rot-

Digitized by Google

wangigen Kügelchen in den glänzenden Blättchen. — Die Bäume wurden immer dunkler, und zuweilen stellte ein Birkenbaum eine Leuchtlinie unter sie« (Studien, Bd. II, S. 395).

S. 87. Über Charakterkontrastierung in epischer Dichtung vgl. Riemann, Goethes Romantechnik, S. 186f. Jügler, Über die Charakterisierung in den Jugendwerken von Charles Dickens, 1912, S. 55, Müller-Ems, Die Erzählungskunst Otto Ludwigs, 1905, S. 80, Seuffert, Beobachtungen über dichterische Komposition (Germ.-rom. Monatsschr., Bd. I), S. 600ff. u. 609 (handelt über Freytag u. Keller), Brahm, Gottfried Keller, S. 143f., Stickelberger, Die Kunstmittel in den Novellen C. F. Meyers, S. 28ff., Kricker, Theodor Fontane (Bonner Forschungen, N. F., Bd. IV), 1912, S. 166ff. — Ich entnehme ein schönes Beispiel von Gestalt- und Charakterkontrastierung wieder Stifters »Waldsteig«: »Da standen nun die zwei Männer (nämlich Tiburius, dieser eingebildete Kranke, und der frische, naturhafte Doktor), welche von den Menschen Narren geheißen wurden, manchmal in dem Garten beisammen; der eine in einem Strohhute und in einem grobleinenen Anzuge, daß ihm der Wind bei den Öffnungen hineinging und durch alle Glieder strich; der andere mit einer Filzkappe auf dem Haupte, die er bis über die Ohren herabzog, mit einem langen Rocke, der fast die Erde kehrte, über die anderen Kleider zusammengeknöpft war und oben unter dem Kragen noch ein großes, zusammengebauschtes Tuch sehen ließ, daß der Hals warm sei, und endlich mit großen, weiten Stiefeln, in denen er doppelte Strümpfe anhatte, daß sich die Füße nicht erkälten« (Studien, Bd. II, S. 383).

S. 88. Dieses Streben nach gegenständlicher Eindeutigkeit, das die ausführliche Schilderung beherrscht, ist nur die andere Seite der epischen Tendenz nach Totalität: der möglichste Reichtum an Einzelzüge, in dem der Epiker das zu schildernde Objekt zu erschöpfen sucht, führt ihn zu eingehendster, dem Ideal der Lückenlosigkeit nachstrebenden Schilderung.

S. 89. Über die Nutzlosigkeit langer Beschreibungen spricht Lessing auch im Abschnitt XX: »Mich dünkt, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführet werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen« (Blümer, S 264).

S. 89. Th. A. Meyer hat auf den Irrtum hingewiesen, der in dieser Lessingschen Regel, alle Schilderung in Handlung zu verwandeln, gelegen ist: die Aufeinanderfolge der Sprache werde durch Beziehung zur Einheit ins Simultane aufgehoben (Stilgesetz der Poesie, S. 3, 210).

S. 91. Auch Roetteken und Müller-Freientels sehen in der Prägnanz das beste Wirkungsmittel des Dichters (Poetik, Bd. I, S. 129f. Psychologie d. Kunst, Bd. II, S. 93).

S. 94. Man vgl. noch die weiteren charakteristischen Stellen aus Louis Lambert: »Non seulement il se rappelait les objets à volonté, mais encore il les revoyait en lui même situés, éclairés, colorés comme ils l'étaient au moment ou il les avait aperçus« (a. a. O., S. 112). — Oder dessen kurzen, aber kennzeichnenden Ausruf: »Penser, c'est voir!«, dem er dann hinzufügt: ». . . toute poésie comme toute œuvre d'art procède d'une rapide vision des choses« (a. a. O., S. 133).

Digitized by Google

S. 104. So macht auch Friedemann darauf aufmerksam, daß G. Freytag es liebt, zuerst einen Überblick über eine ganze Zeitspanne zu geben und erst dann wieder zu einer Situation zurückzukehren (Die Rolle d. Erzählers in der Epik, S. 107).

S. 109. Zu dieser »Ermüdungswurzel« der Imagination vgl. auch Kroh, der darauf hinweist, daß körperliche Erschöpfung die Deutlichkeit der Anschauungsbilder fördert (Eidetiker unter deutschen Dichtern, Zeitschr. f. Psychologie, Bd. 85, S. 162).

S. 111. Über die Anfänge der Dreivermögenslehre bei Kants Zeitgenossen Sulzer, Tetens und Mendelssohn und deren Verhältnis zu Kant handelt A. Palme, J. G. Sulzers Psychologie u. d. Anfänge d. Dreivermögenslehre. Diss. 1905. Einen kurzen historischen Überblick über die verschiedenen Einteilungen der Bewußtseinsvorgänge gibt Schmied-Kowarzik (Raumanschauung und Zeitanschauung, Archiv f. d. gesamte Psychologie, Bd. XVIII, S. 95f.). Vgl. auch Höffding, Psychologie, 4. Aufl., 1908, S. 19, Jodl, Physiologie, 3. Aufl., 1908, S. 173, Lotze, Medizinische Psychologie oder Physiologie d. Seele, 1852, S. 173, 233, 287. Auch Dilthey und Elster unterscheiden diese drei Klassen von Vorgängen im Seelenleben (Die Einbildungskraft d. Dichters, S. 356, Prinzipien d. Literaturwissenschaft, Bd. I, S. 8).

S. 113. Der Einbau in ein größeres System mag hier nur angemerkt werden. Auch in den wortlosen Künsten wiederholt sich diese Dreiteilung mit derselben zwingenden psychologischen Notwendigkeit: Musik — Vasomotorik, Tanz — Motorik, Bildende Kunst — Imagination. Auch hier treten Erlebnisarten und -möglichkeiten in genaue Korrelation zu den Kunstgattungen und -möglichkeiten.

Digitized by Google

Literaturverzeichnis.

Psychologie.

Baeumker, Klemens, Anschauung und Denken, Paderborn 1913.
Berkeley, George, The principles of human knowledge, ed. by T. J. Mc. Cormack (Bibliotheca Philosophorum, Vol. IV), Leipzig 1913.
Brod, Max und Weltsch, Felix, Anschauung und Begriff, Leipzig 1913.
Ebbinghaus, Hermann, Abriß der Psychologie, 3. Aufl., Leipzig 1910.
Höffding, Harald, Psychologie in Umrissen auf Grundlage der Erfahrung, 4. Aufl., Leipzig 1908.
Husserl, Edmund, Logische Untersuchungen, 2. Aufl., Halle 1913.
Jodl, Friedrich, Lehrbuch der Psychologie, 3. Aufl., Stuttgart und Berlin 1908.
Kant, Imm., Kritik der reinen Vernunft (Sämtl. Werke hgg. v. Rosenkranz und Schubert, Band II), Leipzig 1838.
Koffka, K., Zur Analyse der Vorstellungen und ihrer Gesetze, Leipzig 1912.
Le Bon, Gustave, Psychologie des foules, Paris 1895.
Locke, John, Versuch über den menschlichen Verstand, übers. von J. H. Kirchmann (Philosophische Bibliothek, Bd. 50—51), Berlin 1872.
Lotze, Rud. Herm., Medizinische Psychologie oder Physiologie der Seele, Leipzig 1852.
Schmied-Kowarzik, Walter, Raumanschauung und Zeitanschauung (Archiv für die ges. Psychologie, Band XVIII, S. 94—151).
Schrötter, Karl, Die Wurzeln der Phantasie, Leipzig 1912.
Stöhr, Adolf, Psychologie, Wien und Leipzig 1917.
Wallaschek, Richard, Psychologie und Pathologie der Vorstellung, Leipzig 1905.
Wegener, Ph., Untersuchungen über die Grundfragen des Sprachlebens, Halle 1885.
Wundt, Wilhelm, Grundzüge der physiologischen Psychologie, 6. Aufl., Leipzig 1910/11.

Ästhetik.

Avenarius, Ferd., Anschaulichkeit und seelischer Gehalt (Kunstwart, Bd. XVII/2, S. 277—284).
Batteux, Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, übers. von Johann Ad. Schlegel, Leipzig 1751.
Bonus, Artur, Vom Spannungsbedürfnis (Kunstwart, Bd. XXIV/2, S. 367—370).
Bromberg-Bytkowski, Siegmund, Kontemplative und ekstatische Kunst. Programm des 2. Staatsgymnasiums, Lemberg 1910.

Digitized by Google

Büchler, Karl, Die ästhetische Bedeutung der Spannung (Zeitschrift f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, Bd. III, S. 207—254).

Cohen, Hermann, Ästhetik des reinen Gefühls (System der Phylosophie, III. Teil), Berlin 1912.

Croce, Benedetto, Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgem. Linguistik, 2. Aufl., übers. v. Karl Federn, Leipzig 1905.

Dessoir, Max, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906.

Eberhard, Joh. Aug., Handbuch der Ästhetik, Halle 1803/5.

Eschenburg, Joh. Joachim, Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, Berlin und Stettin 1783.

Groos, Karl, Der ästhetische Genuß, Gießen 1902.

Hamann, Richard, Ästhetik (Aus Natur- und Geisteswelt, Bd. 345), Leipzig 1911.

Hartmann, Eduard v., Philosophie des Schönen (Ausgewählte Werke, Bd. IV), Leipzig 1888.

Hegel, G. W. Friedr., Vorlesungen über die Ästhetik, hgg. von H. G. Hotho (Werke Bd. X), Berlin 1835—1838.

Hirn, Yrjo, Der Ursprung der Kunst, übers. v. M. Barth, Leipzig 1904.

Kant, Imm., Kritik der Urteilskraft (Sämtl. Werke hgg. v. Rosenkranz und Schubert, Bd. IV), Leipzig 1838.

Lange, Konrad, Das Wesen der Kunst, Berlin 1901.

Lessing, G. E., Laokoon, hgg. von H. Blümner, 2. Aufl., Berlin 1880.

Lipps, Theodor, Ästhetik, Hamburg u. Leipzig, 1903/6.

Lotze, Hermann, Geschichte der Ästhetik in Deutschland (Gesch. d. Wissenschaften in Deutschland, Bd. VII), München 1868.

Müller-Freienfels, Richard, Psychologie der Kunst. Leipzig 1912.

— Affekte und Triebe im künstlerischen Genießen (Archiv für die ges. Psychologie, Bd. XVIII, S. 249—264).

Paul, Jean, Vorschule der Ästhetik (Werke Teil 49—51), Berlin, Hempel o. J.

Rath, Willy, Von der Spannung (Kunstwart, Bd. XXIII/2, S. 159—162).

Schasler, Max, Das System der Künste, Leipzig 1882.

Schelling, Fr. W. G., Philosophie der Kunst (Sämtl. Werke, I. Abtlg., 5. Bd.), Stuttgart und Augsburg 1859.

Sulzer, Joh. Georg, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2. Aufl., Leipzig 1778/87.

Vischer, Fr. Theod., Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Reutlingen und Leipzig, 1846—1857.

Volkelt, Johannes, System der Ästhetik, München, 1905—1914.

— Ästhetik des Tragischen, 2. Aufl., München 1906.

Walzel, Oskar F., Formen des Tragischen (Internationale Monatsschrift f. Wissenschaft, Kunst und Technik, Bd. VIII, Sp. 463—486, 581—596).

— Die künstlerische Form des Dichtwerks (Deutsche Abende, 3. Vortrag), Berlin 1916.

Zimmermann, Robert, Ästhetik, Wien 1858—1865.

Digitized by Google

Poetik.

Aristoteles, Über die Dichtkunst, griechisch und deutsch hgg. von Franz Susemihl (Werke griech. u. deutsch, Bd. IV), 2. Aufl., Leipzig 1874.

Baumgart, Hermann, Handbuch der Poetik, Stuttgart 1887.

Beyer, C., Deutsche Poetik, Stuttgart 1882—1884.

Bölsche, Wilhelm, Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, Leipzig 1887.

Borinski, Karl, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland, Berlin 1886.

— Über poetische Vision und Imagination, Halle 1897.

— Deutsche Poetik (Sammlung Göschen, Bd. 40), 3. Aufl., Leipzig 1906.

— Die Antike in Poetik und Kunsttheorie I (Das Erbe der Alten, Heft IX), Leipzig 1914.

Bovet, B., Lyrisme-Epopée-Drame, Paris 1911.

Braitmaier, Friedr., Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Discoursen der Maler bis auf Lessing, Frauenfeld 1888f.

Bruchmann, Kurt, Poetik. Naturlehre der Dichtung, Berlin 1898.

Carrière, Moriz, Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen, 2. Aufl., Leipzig 1884.

Clodius, Chr. A. Heinr., Entwurf einer systematischen Poetik, Leipzig 1804.

Cohn, Jonas, Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache (Zeitschr. für Ästhetik u. allg. Kunstwiss., Bd. II, S. 182—201).

Dessoir, Max, Anschauung und Beschreibung (Archiv für systematische Philosophie, Bd. X, S. 20—65).

Dilthey, Wilhelm, Die Einbildungskraft des Dichters, Straßburg 1887.

Dohrn, Wolf, Die künstlerische Darstellung als Problem der Poetik (Beiträge zur Ästhetik, Bd. X), Hamb. u. Leipzig 1907.

Eckermann, J. P., Beiträge zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf Goethe (Goethe-Bibliothek, Bd. 2), Berlin 1911.

Elster, Ernst, Über die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen. Universitätsprogramm, Marburg, 1903.

Elster, Hans Martin, Von der Spannung in der Dichtung (Turmhahn, Bd. I, S. 688—691).

Engel, Joh. Jak., Die Poetik (Schriften, Bd. XI), Berlin 1845.

Ermatinger, Emil, Das dichterische Kunstwerk, Leipzig, 1921.

Ernst, Paul, Der Weg zur Form, Berlin 1906.

Feierfeil, Georg, Zu Wilhelm Scherers »Poetik«. Programm Obergymnasium Landskron 1894.

Foth, M., Poesie und Drama (Deutsche Dramaturgie, 4. Jahrg., S. 129—136, Zwickau i. Sa. 1898—1899).

Geiger, Emil, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik, Halle 1905.

Gietmann, Gerhard, Poetik und Mimik (Gietmann und Sörensen, Kunstlehre, II. Teil), Freiburg i. Br. 1900.

Gottschall, Rudolf, Poetik, 6. Aufl., Breslau 1893.

Gottsched, Joh. Christoph, Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen, Leipzig 1730.

Digitized by Google

Gregory, Ferdinand, Wesen und Wirken der Lyrik (Österr. Rundschau, Bd. II, S. 399—417).

Groos, Karl, Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis (Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwiss., Bd. IX, S. 186—207).

Haar, Georg, Parenthesen zu Lessings Laokoon, Hanau 1908.

Hahn, Werner, Deutsche Poetik, Berlin 1879.

Heinsius, Theodor, Der Redner und Dichter, 2. Ausg., Berlin 1817.

Herzog, Hugo, Zur Lehre vom poetischen Genießen, Wien 1895.

— Betrachtungen zur psychologischen Poetik (Ztschr. f. österr. Gymn., Bd. 46, S. 1057—1066).

Herzog, Joh. Ad., Poetik, Leipzig 1914.

Hirt, Ernst, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung Leipzig 1923.

Horatius, Flaccus Q., Episteln und Buch von der Dichtkunst, hgg. von Otto Ribbek, Berlin 1869.

Ilg, Joh., Ziele und Wege der neueren deutschen Poetik. Linz-Urfahrer Programm, 1912.

Kellen, Tony, Die Dichtkunst, Essen o. J.

Kindermann, Balthasar, Der deutsche Poet, Wittenberg 1664.

Knüttell, August, Die Dichtkunst und ihre Gattungen, Breslau 1840.

Kroh, Oswald, Eidetiker unter deutschen Dichtern (Ztschr. f. Psychologie, Bd. 85, S. 118—162).

Lehmann, Rudolf, Deutsche Poetik (Handbuch für den deutschen Unterricht, 3. Bd., II. Teil), München 1908.

Meyer, Theodor A., Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901.

Müller-Freienfels, Richard, Poetik (Aus Natur- und Geisteswelt, Bd. 460), Leipzig 1914.

— Über die Formen der dramatischen und epischen Dichtung (Ztschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwiss., Bd. VIII, S. 177—208).

Neukirch, Joh. Georg, Akademische Anfangsgründe zur Teutschen Wohlredenheit. Brief-Verfassung und Poesie, Braunschweig, 1729—1731.

Omeis, Magnus Daniel, Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim und Dichtkunst, Nürnberg 1704.

Opitz, Martin, Buch von der deutschen Poeterei (Neudrucke deutscher Lit. Werke des XVI. und XVII. Jahrh., Bd. I), Halle 1876.

Plüß, Theodor, Das Gleichnis in erzählender Dichtung (Festschrift zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Basel 1907, S. 40—64).

Reuter, Wilhelm, Poetik 4. Aufl., Freiburg 1912.

Roetteken, Hubert, Poetik I, München 1902.

— Die Dichtungsarten (Euphorion, Bd. III, S. 336—350).

Scaliger, Julius Cäsar, Poetices libri septem. 1561.

Scherer, Wilhelm, Poetik, Berlin 1888.

Schmid, Christian Heinrich, Theorie der Poesie, Leipzig 1767—1768.

Schmidt, Gotthold, Uhlands Poetik, Diss. Tübingen, Frankfurt a. M. 1906.

Digitized by Google

Schwaldopler, Johann (pseud. K. L. Schaller), Handbuch der deutschen Dicht- und Redekunst, 2. Aufl., Wien 1817.

Seuffert, Bernhard, Beobachtung über dichterische Komposition (Germanisch-romanische Monatsschrift, Bd. I, S. 599—617, Bd. III, S. 569—584, 617—632).

Spielhagen, Friedrich, Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik, Leipzig 1898.

Valentin, Veit, Poetische Gattungen (Zeitschr. für vergleichende Literaturgeschichte. Neue Folge, Bd. V, S. 35—51).

Viehoff, Heinrich, Die Poetik auf der Grundlage der Erfahrungsseelenlehre, hgg. v. V. Kiy, Trier 1888.

Wackernagel, Wilhelm, Poetik, Rhetorik und Stilistik, hgg. v. L. Sieber, 2. Aufl., Halle 1888.

Werner, Rich. Maria, Lyrik und Lyriker (Beiträge zur Ästhetik, Bd. I), Hamburg 1890.

Wolff, Eugen, Prolegomena der lit.-evolutionistischen Poetik, Kiel und Leipzig 1890.

Zauper, Jos. Stef., Grundzüge zu einer deutschen theoretisch-praktischen Poetik aus Goethes Werken entwickelt (Zauper, Studien über Goethe). Neue Auflage, Wien 1840.

Zesen, Philipp v., Durchaus vermehrter und zum dritten und letzten Mal in drei Teilen ausgefertigter Hochdeutscher Helikon, Wittenberg 1641—1649.

Dramatik.

Alt, Theodor, Das Künstlertheater, Heidelberg 1909.

Arnold, Rob. F., Das moderne Drama, 2. Auflage, Straßburg 1912.

Avonianus (pseud. Rob. Hessen), Dramatische Handwerkslehre, 2. Aufl., Berlin 1902.

Bab Julius, Wege zum Drama, Berlin 1906.

— Kritik der Bühne, Berlin 1908.

— Der Mensch auf der Bühne, Berlin 1910.

Bellermann, Ludwig, Schillers Dramen, 4. Aufl., Berlin 1908.

Benoist-Hanappier, Louis, Le Drame naturaliste en Allemagne, Paris 1905.

Berger, Alfred v., Dramaturgische Vorträge, Wien 1890.

— Über Drama und Theater, Leipzig 1900.

— Meine hamburgische Dramaturgie, Wien 1910.

Briefwechsel Lessings mit Mendelssohn und Nikolai über das Trauerspiel, hgg. v. Rob. Petsch (Philosophische Bibliothek, Bd. 121), Leipzig 1910.

Bulthaupt, Heinr., Dramaturgie des Schauspiels, Oldenburg u. Leipzig 1882—1901.

Bytkowski, Siegmund, Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama (Beiträge zur Ästhetik, Bd. XI), Hamburg und Leipzig 1908.

Craig, E. Gordon, Die Kunst des Theaters, übers. v. Maurice Magnus m. einem Vorwort v. Graf Kessler, 2. Aufl., Berlin u. Leipzig 1905.

Dehmel, Richard, Der Mitmensch, Tragikomödie nebst einer Abhandlung über Tragik und Drama (Gesammelte Werke, Bd. IX), Berlin 1909.

Digitized by Google

Dinger, Hugo, Dramaturgie als Wissenschaft, Leipzig 1904—1905.
Dramaturgie, deutsche, von Lessing und Hebbel, hgg. v. Rob. Petsch (Pandora, Bd. 11), München 1912.
— — hgg. v. Wilhelm v. Scholz, München 1907 ff.
Faguet, Émile, Drame ancien, drame moderne, Paris 1898.
Franz, Rudolf, Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen, Bielefeld u. Leipzig 1892.
Freytag, Gustav, Die Technik des Dramas (Ges. Werke, Bd. 14), Leipzig 1887.
Fuchs, Georg, Die Schaubühne der Zukunft (Das Theater, Bd. 15), Berlin und Leipzig o. J.
Gartelmann, Henri, Dramatik, Berlin 1892.
— Zur Dramatik, Berlin 1896.
Günther, Georg, Grundzüge der tragischen Kunst, Leipzig und Berlin 1885.
Harlan, Walter, Schule des Lustspiels (Preußische Jahrbücher, Bd. 108, S. 309 bis 336, 480—501, Bd. 109, S. 73—89).
Hettner, Hermann, Das moderne Drama, Braunschweig 1852.
Hugo, Victor, Preface à Cromwell (Oeuvres complètes, vol. 1), Paris 1836.
Humboldt, Wilhelm v., Über die gegenwärtige französische tragische Bühne (Gesammelte Schriften, hgg. v. d. königl. preuß. Akademie der Wissenschaften, I. Abtlg., Werke, II, S. 377—400), Berlin 1904.
Kilian, Eugen, Dramaturgische Blätter, München und Leipzig 1905.
Kirchbach, Wolfgang, Alte und moderne Dramaturgie (Deutsche Dramaturgie, Jhrg. 1, S. 13—17, 49—57), Leipzig 1894—1895.
Klein, J. L., Geschichte des Dramas, Leipzig 1865 ff.
Köster, Albert, Schiller als Dramaturg, Berlin 1891.
Lobmeyer, Walter, Die Dramaturgie der Massen, Berlin und Leipzig 1913.
Müller-Eberhart, W., Bühnen-Not. Beiträge zur Entwicklung der dramatischen Streitform und des Dramas selbst, Berlin o. J. (1910).
Nietzsche, Friedrich, Geburt der Tragödie (Werke, I. Abtlg., Bd. I), Leipzig 1895.
Nossig, Alfred, Die Erneuerung des Dramas, I, Berlin 1905.
Perger, Arnulf, System der dramatischen Technik mit besonderer Untersuchung von Grabbes Dramen, Berlin 1909.
Pfordten, Otto v. d., Werden und Wesen des historischen Dramas, Heidelberg 1901.
Poensgen, Max, Geschichte der Theorie der Tragödie von Gottsched bis Lessing, Diss., Leipzig 1899.
Popp, Georg, Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des XVII. Jhrh., Diss., Leipzig 1895.
Prölß, Robert, Katechismus der Dramaturgie (Webers illustrierte Katechismen, Bd. 77), Leipzig 1877.
Rahmers, S., Aus der Werkstatt des dramatischen Genies (Grenzfragen der Medizin und Literatur, Heft 1), München 1906.
Savits, Jocza, Von der Absicht des Dramas, München 1908.
Schink, Joh. Friedr., Dramaturgische Fragmente, Graz 1781—1782.
Schlag, Hermann, Das Drama, 2. Aufl., Essen o. J. (1917).

Digitized by Google

Schnupp, W., Zur Auffassung und Erklärung des Dramatischen, Programm Amberg. Gymn. 1907.
Scholz, Wilhelm v., Gedanken zum Drama, München 1905.
— Das Drama (Schaubühne, Bd. VI, S. 387—390, 415—418, 442—448).
— Das Schaffen des dramatischen Dichters (Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, Bd. IX, S. 176—185).
Schreyer, Hermann, Dramatische Kunst Schillers in seinen Jugendwerken. Programm d. königl. Landesschule Pforta, Naumburg a. S. 1897.
Spieß, Otto, Die dramatische Handlung in Lessings »Emilia Galotti« und »Minna von Barnhelm« (Bausteine zur Gesch. der neueren deutschen Literatur, Bd. VI), Halle a. S. 1911.
— Die dramatische Handlung in Goethes »Clavigo«, »Egmont« und »Iphigenie« (Baust. z. Gesch. der neueren deutschen Literatur, Bd. XVII), Halle 1918.
Steiger, Edgar, Das Werden des neuen Dramas, Berlin 1898.
Steinweg, Karl, Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen, Halle 1912.
Stommel, K., Über das Wesen der dramatischen Kunst (Aus dem Geistesleben der Gegenwart S. 240—263), Düsseldorf 1891.
Tornius, V. Goethe als Dramaturg, Leipzig 1909.
Weitbrecht, Karl, Das deutsche Drama, Berlin 1900.
Werder, Karl, Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, Berlin 1875.
— Vorlesungen über Shakespeares Macbeth, Berlin 1885.
Ziel, Ernst, Über die dramatische Exposition, Diss., Rostock 1869.
Zimmermann, Robert, Über das Tragische und die Tragödie, Wien 1856.

Epik.

Blankenburg, Chr. Fr., Versuche über den Roman, Leipzig und Liegnitz 1774.
Brahm, Otto, Gottfried Keller (Charakterbild aus der Weltliteratur des XIX. Jhrh., Bd. I), Berlin 1883.
Brecht, Walther, Heinse und der ästhetische Immoralismus, Berlin 1911.
Cholevius, L., Ästhetische und historische Einleitung zu Goethes Hermann und Dorothea, Leipzig 1863.
Dibelius, Englische Romankunst (Palaestra, Bd. 92, 98), Berlin 1910.
Düber, Rudolf, Beiträge zu Henry Fieldings Romantechnik, Diss., Halle-Wittenberg 1910.
Friedemann, Käte, Die Rolle des Erzählers in der Epik (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, neue Folge, Bd. VII), Leipzig 1910.
Furtmüller, Karl, Die Theorie des Epos bei den Gebrüdern Schlegel, den Klassikern und Wilhelm v. Humboldt, Programm Wien Sophiengymnasium 1903.
Hehn, Viktor, Über Goethes Hermann und Dorothea, Stuttgart 1893.
Heinze, Richard, Virgils epische Technik, 3. Aufl., Leipzig 1915.
Humboldt, Wilh. v., Über Goethes Hermann und Dorothea (Gesammelte Schriften hgg. von der kgl. preuß. Akademie der Wissensch., I. Abteilung, Werke, II, S. 113—323), Berlin 1914.

Digitized by Google

Jordan, Wilh., Epische Briefe, Frankfurt a. M. 1876.

Jügler, R., Über die Technik der Charakterisierung in den Jugendwerken von Charles Dickens, Diss., Halle-Wittenberg 1912.

Kaiser, W., Untersuchungen über Immermanns Romantechnik, Diss., Halle-Wittenberg 1906.

Keiter, Heinrich, und Kellen, Toni, Der Roman, 4. Aufl., Essen-Ruhr o. J. (1912).

Korrodi, Eduard, C. F. Meyer-Studien, Leipzig 1912.

Kricker, Gottfried, Theodor Fontane, Von seiner Art und epischen Technik (Bonner Forschungen, Schriften der lit.-histor. Gesellschaft Bonn, n. F., Bd. IV), Berlin 1912.

Lauschuß, Leo, Über Technik und Stil der Romane und Novellen Immermanns (Schriften der lit.-histor. Gesellschaft Bonn, n. F., Bd. VI), Berlin 1913.

Lehmann, Rudolf, Die Formelemente des Stils von Flaubert in den Romanen und Novellen (Marburger Beiträge zur romanischen Philologie, Heft 5), Hamburg 1911.

Leib, Fritz, Erzählungseingang in der deutschen Literatur, Diss. Gießen, Mainz 1913.

Leyh, Georg, Studien zur Technik der Erzählung in den Novellen Gottfried Kellers, Ansbach 1903.

Meinau, G. (pseud. Georg von Lunkh), Zum ästhetischen Aufbau des deutschen Romans, Innsbruck 1913.

Moog, Willy, Die homerischen Gleichnisse (Zeitschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstwiss., Bd. VII, S. 104—128, 266—302, 353—371).

Müller-Ems, Richard, Otto Ludwigs Erzählungskunst, Berlin 1905.

Pache, Alexander, Thomas Manns epische Technik (Mitteilungen der lit.-histor. Gesellschaft Bonn, II. Jhrg., 1907, S. 43—71).

Riemann, Robert, Goethes Romantechnik, Leipzig 1902.

Rieß, Edmund, Wilhelm Heinses Romantechnik (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 39), Weimar 1911.

Spielhagen, Friedr., Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883.

Stickelberger, Heinrich, Die Kunstmittel in C. F. Meyers Novellen, Burgdorf 1897.

Ulrich, Paul, Gustav Freytags Romantechnik (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III), Marburg 1907.

Walzel, O. F., Goethe und die Schlegel über den Stil des Epos (Sokrates, Zeitschr. für das Gymnasialwesen, n. F., Bd. II, 1914, S. 369—394).

— Formeigenheiten des Romans (Intern. Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik, Bd. VIII, Sp. 1329—1366).

Wassermann, Jakob, Die Kunst der Erzählung (Die Literatur, Bd. VIII), Berlin o. J. (1904).

Weigand, Wilhelm, Stendhal und Balzac, Leipzig 1911.

Zimmermann, Fr., Über den Begriff des Epos, Darmstadt 1848.

Digitized by Google

Verschiedenes.

Berger, Alfred v., Studien und Kritiken, 2. Aufl., Leipzig 1900.

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, 4. Aufl., hgg. von W. Vollmer, Stuttgart 1881.

Brunetière, Ferdinand, Histoire de la littérature française classique 1515—1830, Paris 1904f.

Dilthey, Wilhelm, Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1906.

Eckermann, J. P., Gespräche mit Goethe, 6. Aufl., hgg. von Heinr. Düntzer, Leipzig 1885.

Elster, Ernst, Prinzipien der Literaturwissenschaft, Halle 1897.

Fuchs, Georg, Der Tanz (Künstlerische Kultur, Teil VI), Stuttgart 1906.

Gerber, Gustav, Die Sprache als Kunst, Bromberg 1871—1873.

Goethe, Werke, hgg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff.

Grillparzer, Sämtliche Werke, hgg. von August Sauer, Stuttgart o. J.

Hebbel, Sämtliche Werke, histor.-krit. Ausgabe, besorgt von R. M. Werner, Berlin 1904.

Herder, Sämtliche Werke, hgg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877ff.

Kühnemann, Eugen, Vom Weltreich des deutschen Geistes, München 1914.

Lessing, Sämtliche Schriften, hgg. von Karl Lachmann, 3. Aufl. von Franz Muncker, Stuttgart 1891.

Ludwig, Otto, Studien (Gesammelte Schriften, hgg. von Ad. Stern, Bd. V, VI), Leipzig 1891.

Mauthner, Fritz, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 2. Aufl., Stuttgart und Berlin 1906.

Meyer, R. M., Die deutsche Literatur des XIX. Jahrh. (Das 19. Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung, Bd. III), 4. Auflage, Berlin 1910.

— Die Weltliteratur im XX. Jahrhundert (Das Weltbild der Gegenwart, Bd. XVII), Stuttgart und Berlin 1913.

— Die deutsche Literatur bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts, hgg. von Pniower, Volksausgabe, 5. bis 9. Taus., Berlin 1920.

— Deutsche Stilistik (Handbuch für den deutschen Unterricht, Bd. III, I. Teil), Leipzig 1906.

Nietzsche, Friedr., Wille zur Macht (Werke, II. Abtlg., Bd. XV), Leipzig 1901.

Novalis, Schriften, hgg. von Minor, Jena 1907.

Plato, Der Staat (Sämtliche Werke übers. und hgg. von H. Müller und K. Steinhart, Bd. V), Leipzig 1855.

Digitized by Google

Schiller, Sämtliche Schriften, Histor.-krit. Ausgabe, hgg. von K. Goedeke, Stuttgart, 1867 ff.

— Philosophische Schriften, hgg. von O. F. Walzel (Sämtliche Werke, Säk.-Ausg., Bd. XI und XII), Stuttgart und Berlin o. J.

— Briefe, hgg. von Fritz Jonas, Kritische Gesamtausgabe, Stuttgart, usw. o. J.

Schlegel, Aug. Wilh., Sämtliche Werke, hgg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846 f.

— Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, hgg. von Minor (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. XVII und XVIII) Heilbronn 1884.

Schlegel, Friedrich, 1794—1802, Seine prosaischen Jugendschriften, hgg. von Minor, 2. Aufl., Wien 1906.

Schopenhauer, Artur, Die Welt als Wille und Vorstellung (Sämtliche Werke, hgg. von J. Frauenstädt, Bd. II, III), Leipzig 1888.

Uhland, Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, Stuttgart 1865 ff.

Walzel, O. F., Deutsche Romantik (Aus Natur- und Geisteswelt, Bd. 232), 2. u. 3. Aufl., Leipzig 1912.

Digitized by Google

Register.

(Die kleine Ziffer bei einer Seitenzahl weist auf die betreffende Anmerkung zu dieser Seite.)

Additionsformel der Einteilung 5 f., 11, 67.
Alfieri 95.
Anschaulichkeit und Sprache 77 ff.
Antizipation, epische 103 f.
Anzengruber, „Meineidbauer" 35.
Aristoteles 1 f., 7, 10, 36, 38, 46, 49.

Bab 15.
Balzac 74, 80, 94.
Baumgart 10.
Begebenheit, epische (im Gegensatz zu Handlung) 10, 15 f., 97, 99.
Bellermann 6, 39[2].
Benoist-Hanappier 29.
Berger 80, 85[1].
Bericht (im Gegensatz zu Darstellung) 11, 116.
Berkeley 82.
Borinski 2[2–3], 106[3].
Braitmaier 3[1].
Brockes 3.
Bruchmann 7.
Büchler 43, 53[1].
Buchner 2.
Bühnenbild 62.
Burdach 7.
Bytkowski 11.

Calderon 47.
Carrière 6.
Cervantes, „Don Quixote" 87.
Charakter, dramatischer 46 ff., 70 f.; epischer 71, 101 f.; gemischter 38 f.
Charakterdrama 47.
Croce II (Vorwort).

Dante 79.
Darstellung (im Gegensatz zu Bericht) 11, 116.
Dehmel 37[2].
Dessoir 78.
Dialog 60 ff., 107 f.
Dibelius 88[5].
Dickens 80, 87.
Dilthey I (Vorwort) 94[3–4], 95[3].
Dithyrambik (Plato) 1.
Dohrn II (Vorwort) 11.
Drama, analytisches 58; naturalistisches 19, 29; symbolistisches 19.
Dramatische, das 15 ff.; Form 49 ff.; Inhalt 15 ff.; Wirkung 35 ff., 52 ff.

Einheit, der Handlung 18; der Sukzession 51.
Einsatz, dramatischer 56 ff.; epischer 104 ff.
Elster 7, 12, 101[2].
Engel J. J. 8.
Entwicklung, epische 99 f.
Epische, das 67 ff; Form 102 ff.; Inhalt 67 ff.; Wirkung 77 ff., 104.
Erinnerung, epische 98 f.
Ermatinger 7.
Ermüdungswurzel 109.
Erregung, imaginative 77, 94ff. 108ff., 111 f.; motorische 40 ff., 48 f., 52 ff., 61 f., 63 f., 67, 92, 97, 111 f.; vasomotorische 14. 111 f.
Erzähler, epischer 8, 60, 107 f.
Euripides 56.
Externität, epische 68 f.

Digitized by Google

Feierfeil 7.
Feuerbach 76.
Flaubert 72, 88, 90, 94.
Folgehandlung (Spieß) 18 f.
Fontane 87, 100, 105.
Form (Begriffsbestimmung) 49 f.
Frenssen 94.
Freytag G. 21, 42[2], 87.
Friedemann K. 7.
Fuchs G. 63.

Gattung, Problem der 1 f. (Vorwort) 12 f., 14, 115.
Gebärde 63 f.
Gegenwart, dramatische 9, 98, 103.
Gerber 83[2].
Goethe 3[4], 4, 8 ff,, 36, 42, 47, 63, 71 f., 76 f., 79, 94 ff., 97, 99, 103 f., 112. „Hermann und Dorothea" 79. „Wahlverwandtschaften" 87. „Wilhelm Meisters Lehrjahre" 58, 87, 100, 102.
Gontscharow 94; „Oblomow" 73 f., 87, 102.
Gottsched 2.
Gregory F. II. (Vorwort).
Grillparzer 18, 47, 92. „Des Meeres und der Liebe Wellen" 120. „Weh' dem, der lügt" 120 f.
Grimmelshausen, „Simplizissimus" 100, 105.
Groos K. 79, 85.
Gutzkow 69.

Haar G. 6.
Haller 3.
Hamann R. 66.
Handlung, dramatische (im Gegensatz zu Begebenheit) 10, 15 ff., 53 f., 97, 118.
Harsdörffer 2.
Hartmann v. Aue 86 f.
Hartmann Ed. 78.
Hauptmann G. „College Crampton" 19; „Einsame Menschen" 29, „Hanneles Himmelfahrt" 19; „Vor Sonnenaufgang" 29.
Hebbel 19 f., 46 f., 76, 101. „Gyges und sein Ring" 19, 29. „Herodes und Marianne" 19, 29. „Nibelungen" 19.
Hegel 5, 21, 79, 83.
Hehn V. 72[1].
„Held" im Drama 39.
Hemmung 20 f., 54.
Herzog H. 39[2].
Herzog J. A. 10.
Hesiod 69.
Hirt E. 11.
Hoffmann E. T. A. 80.
Hölderlin 76.
Homer 1, 14, 69, 72, 80, 83 f., 85, 88 f., 99, 103 f.
Horaz 56, 106.
Huch Ric. 86.
Hugo V. 5.
Humboldt W. 4, 11, 63, 69, 77 ff., 79 f., 96.
Husserl 82.

Ibsen 17, „Baumeister Solneß" 17; „Gespenster" 17, 27 ff., 34, 58; „John Gabr. Borkman" 17; „Rosmersholm" 35; „Volksfeind" 56; „Wildente" 55 f.
Ilg 9, 10, 78.
Innerlichkeit, lyrische 76.
Isolation, ästhetische (Hamann) 66.

Kampf, dramat. 21 ff., 41 ff.
Kant 49, 65, 76, 112.
Kausalität, dramat. 100.
Keiter-Kellen 94[5–6].
Keller G. 70 f., 72 f., 74, 76, 80, 84, 87 f., 96, 104, 107 f., 109. „Grüner Heinrich" 70, 86, 100, 102, 104 f.
Kleist E. 3.
Kleist H. 76, 95. „Zerbrochener Krug" 29, 58.
Klopstock 76.
Knüttell 8[3].
Koexistenz 50, 103, 120.
Koffka 81[1].
Kontrast, in Farben 85 f.; in Charakteren 86 f., 124 f.

Digitized by Google

Konzentration, dramat. 68.
Korrodi 80[5].
Kricker 100[1], 105[5].
Kühnemann 69[2].
Künstlertheater, Münchner 63.

Le Bon 62.
Lehmann R. 9 f., 78, 80, 101.
Leib 105[2].
Lessing 3, 18, 39, 46, 76, 79, 89. „Emilia Galotti" 20 f., 30 f., 55, 57, 119 f.
Lipps Th. 43, 50, 64.
Locke 81 f.
Lope de Vega 47.
Ludwig O. 5, 17[1], 34, 48, 56, 74, 86 f.
Lyrik III (Vorwort) 13 f., 76 f., 111 f.

Mahlerbühne 63.
Mann Th. 58, 73, 86, 90 f.
Masse 62.
Meyer C. F. 80, 86, 87, 90.
Meyer R. M. 29[3], 70[1], 80, 88[6].
Meyer Th. A. 72, 78, 80[5], 92.
Mime (Goethe) 9, 36.
Minor 9.
Mitspieler (im Gegensatz zum Zuschauer) 36 f.
Moment, erregendes (G. Freytag) 21.
Moog 85[2].
Müller-Freienfels I (Vorwort) 7, 36, 42, 50, 52, 78.

Nibelungenlied 101, 105, 107.
Nietzsche 11, 37 f., 65, 79.
Novalis 104.

Pache 73[2], 80[5].
Perger 49[1].
Pfordten v. d. 47.
Plato 1 f., 7.
Plüß 83 f.
Poe 80.
Poensgen 46[2].
Popularphilosophen 3, 105, 115 f.
Progression, epische 104 ff.

Rath 43.
Realismus, epischer 71.
Regression, dramat. 57 f.
Reichtum, epischer 70.
Reiseroman 99.
Renaissancepoetik 2, 58.
Rhapsode (Goethe) 9.
Riemann 58 f., 105 f.
Roetteken I (Vorwort) 78, 89.
Rolle (Selbstverwandlung) 7, 37 f., 42, 62, 64, 66, 68, 98.
Roman d. Nebeneinander 69.
Ruhe, epische 96 ff., 104, 108, 109 f.

Sachs H. 56.
Schauen, episches 68 f.
Schelling 5.
Scherer I (Vorwort) 2, 7, 37, 40, 48[1], 89.
Schicksalstragödie 45.
Schilderung 71, ausführliche 88 f., prägnante 89 f.
Schiller 4, 8, 18, 26, 32, 39, 42, 46 f, 76, 79, 95, 100, 102 f., 104. „Don Karlos" 27; „Fiesko" 21, 26 f., 32; „Kabale und Liebe" 17, 27, 32 f.; „Räuber" 17, 38; „Wallenstein" 17, 26 f., 33, 38.
Schlag 7.
Schlegel A. W. 4, 10[3], 38, 108[2].
Schlegel Fr. 10[2].
Scholz 38, 47[2].
Schopenhauer 21 f., 65.
Schreyer 37[3].
Schrötter 109.
Schweizer, die, 2 f., 46.
Scott 88.
Sealsfield 72.
Seelenschilderung, epische 72 ff.
Shakespeare 4, 14, 47, 56. „Hamlet" 31, 33 f., 38. „Julius Cäsar" 31 f.; „Macbeth" 17, 21, 31, 34, 38; „Othello" 17, 56; „Richard III." 17; „Romeo und Julia" 17.
Sinnlichkeit, epische 71 ff.
Sophokles, „Antigone" 24 ff. „König „Ödipus" 29, 58.
Spannung, dramat. 42 ff., 52 ff., 59, 103.

Digitized by Google

Spannungslosigkeit, epische 103 ff.
Spielhagen 8.
Spieß 19, 57.
Sprache und Vorstellung 77 ff.
Stauung, dramat. 23 f., 27 ff., 44 f.
Stifter 71 f., 88, 96, 105.
Stöhr 14, 40, 81[2], 92, 93[1], 109.
Stommel 12.
Strindberg 26.
Substantialität, epische (Schiller) 100.
Sue 69.
Sukzession 50 f., 102 f.
Sukzessionsablauf, gehemmter 52 ff., 103; glattter 52, 103 f.

Talma 63.
Tanz 64 f.
Theater 62 f.
Thespis 60.
Thomson 3.
Tolstoi 69 f., 80.
Tornius 63[2].
Totalität, epische 69 ff.; lyrische 76 f.; relative (R. M. Meyer) 70.
Turgeniew 91, 94, 102[2].
Typisierung, dramat. 71.

Valentin 12[5], 37.
Vergangenheit, epische 9, 98, 103.
Vergleich 83 ff.
Vischer Fr. Th. 5, 54, 78.
Volkelt 9, 65, 78.

Wackernagel 5.
Walzel 45.
Weigand 74[1], 80.
Werden, dramat. 9, 55, 103.
Werner R. M. 7 f., 10.
Wille im Drama 9, 17 f., 40 f., 48, 65.
Willenlosigkeit, ästhetische 65 f.
Wolfram v. Eschenbach, „Parzival" 87, 100, 102, 105.
Wundt W. 40, 42 f.

Ziegler Heinr. Ans. 58.
Zielhandlung (Spieß) 18.
Zielstrebigkeit 16, 18.
Zimmermann R. 6[5].
Zuschauer (im Gegensatz zum Mitspieler) 36 f.

Digitized by Google